

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

审美素质培养丛书

怎样画水彩画



怎样画水彩画

第一章 水彩画知识

水彩的简史

3000年前,埃及 Memphis 时代的蛋彩画是水彩画的前身。它是一种以红、黄、绿、紫四色混四合蛋黄或蛋白等媒剂,在墙上渲染成交织图案。经过罗马时代沿袭而传于欧洲,蕴育了后来的水彩画。

14~15世纪,欧洲的画家发展了一种以线为骨干,以极少的色彩为烘托或只以单色渲染的单色水彩画,它是作为油画创作的草稿和练习的。

直到近三四百年,水彩才被编成较有秩序的历史。16~17世纪的欧洲,柏拉图式的理想美使画家开始重视自然的写实精神,而常以风景写生的方式来捕捉经由大自然所赋予的美感。水彩正是记录变化快速的灵感与捉摸流动气氛最好的材料,因此水彩经由德国画家丢勒等人的影响,逐渐被较多的人所运用。特别是17世纪中的一些荷兰画家,更致力于把水彩视作与油画同等看待的艺术,并全力研究其特殊技法,慢慢的传播到英国,导致了18世纪英国水彩画的崛起。被称作英国水彩之父的保罗·桑德比以勤奋不懈的劳动和出众的才能,在社会上赢得了荣誉和地位,在英国政府的大力支持下,成立了皇家艺术学院,推进水彩的发展并开始挣脱荷兰的影响,寻求独立的风格。这个时期法国的水彩则是由他们的油彩宗教肖像画的画法而延伸过来的,不像英国直接受荷兰的影响。18世纪的法国水彩画是透明与不透明相结合的,是发扬淡彩插图及吸收英国风格特点而形成的。他们注重树胶水彩一类不透明的画法,英国则普遍地应用所谓纯粹的透明水彩。

另外,在德国、瑞士等欧洲其他国家,由于人文主义所带来对自然奥妙的探索与写实的精神,水彩画因其本身轻便和多样性的优点,渐渐受到欢迎并表现出轻快而独立的价值和魅力。

从18世纪转入19世纪的这段时间,水彩画家们经过几世纪的努力,水彩画已奠定了独立的基础,水彩画能有今日,应归功于这个时期的经营。尤其是英国的几位天才画家——特纳、格丁、博宁顿等人苦心研究,推进和发展了纯粹水彩画的特性,遗弃了取悦性较浓的荷兰画法。同时欧洲和美国的油画家、雕刻家都纷纷投入水彩创作,使得水彩艺术日益蓬勃。纵观水彩画发展的历史,尽管前后不过三四百年的时间,以如此短暂的时间获得如此辉煌的成果,它的特性更加符合现代效率精神,必能为现代艺坛带来更辉煌的前程。

水彩画工具材料及特点

各画种的发生发展及其特点都与该画种的工具材料和绘画方法有着决定性的关系,水彩画也不例外。当工具材料和绘画方法发生了变革的时候,其作品也随之产生新的韵味,表现出一种前所未有的新的姿态。例如,当社会经济科学得到高度发展的时候,水彩画工具材料必然随之得到改进或提高,因此也就会导致水彩画的画面效果产生异样的感觉,再加上绘制方法的推陈更新、积累叠加和混合,画家们利用新的工具材料和方法,创造出全新的水彩画作品,由此我们可以拥有这样一种共识:对水彩画工具材料特点的认识以及技法的掌握只能是一种相对的了解和基本技法的熟练。水彩画家应在实

践中积累丰富的经验，根据社会各方面的发展，掌握新的动向，适应新工具材料的运用，变通革新绘画技法，这时画家的作品也会忠实地反映出他在这一领域里的创造性和实力。

水彩画的工具材料是些比较简单而又经济方便的一些小型用品，这就决定了它会拥有更多的群众和爱好者，易于普及和提高这一画种的艺术水平。

1. 画纸

正常的水彩画纸应是中性吸水的较厚的画纸。既不能吸水太快容易破裂，也不能表面硬滑不吸水。我国目前有温州产的大纹水彩纸吸水性能较好，还有保定产的纸纹较规律的水彩画纸。由于纸质性能不太稳定，一般都要裱在画板上作画，以保证作画时画纸不变型。

过多的手摸会影响水彩画作品的画面效果。折叠卷曲的纸张留下一些不易察觉的裂痕，着色后会留下一些不该有的痕迹。摩擦过或起草时多用橡皮的纸张会起毛，容易积色使画面出现不必要的污迹。手上因汗迹或油污摸到纸上后着色时相当困难，有的可以看到清晰的指纹，应该说有以上问题的水彩画纸不宜使用。有的画家作品上留有图钉的印记和撕裂的边角，严格地讲，这是些不必要的遗憾，有损于画面的美感，说明画家绘制作品时的疏忽。

作画纸张的大小应根据需要而定。初学水彩画时用 16 开、8 开和 4 开为宜，因这些纸张既适于室内静物写生，也适于野外风景写生。待全面掌握了水彩技法之后能进行创作时，可用对开和整张画纸在室内作画，但再大的纸张用起来就困难了，很少见到将两张水彩纸接起来作画的画家，因为拼接的画纸有如折叠过的画纸，必然在中间留下一道痕迹影响画面的完整，所以最大的水彩画莫过于零号纸了。实际上最能体现画家个性的作品不在于纸张的大小，而应重在画面的表现力和深刻内涵的体现。英国水彩画来我国展出时，小的画面仅邮票那么大，而大幅作品长达 1.2 米。像中国的长卷式的水彩画，目前还未见到。有时为了展出效果的需要，画展的组织者提出一些画纸大小规格的起码要求也是常有的事。至于画纸用长的好还是方的好，要看画家的习惯和训练目的的要求。有的画家一生习惯用一种牌号的画纸，有的画家习惯用灰色纸统一画面色调，还有一些画家习惯用劣质纸或糙纸、卡片纸表现一些特殊效果，在中国更有人用宣纸画水彩画等等特殊情况很多。

水彩画纸从西方藏画经验中得知，在条件好的情况下半个世纪左右画面色彩基本维持原画面貌，时间再长就困难得多了，这也是水彩画自身遗憾之处。

2. 画笔

可供水彩画家使用的水彩笔大约有三四种。一种是圆头短杯水彩笔、多数用熊鬃和狼毫制成，画笔含水量大，笔锋有弹性，因为是圆头的，所以作画时笔触一般呈圆形，不太适于细部刻画之用。初学者如有大中小三支笔就够用了。大笔画大面积天空地面和着画面的大体色，中小笔画细部用，如不合用时可取其他笔代用。另一种水彩笔是竹杆扁头笔，北京产，用羊毫制成，含水量大、笔锋为平头，弹性不大，可画大面积画面，中小画笔作细部刻画较困难，可用其他笔代用，但扁头笔适于画各种块面，笔触清晰概括性强，侧锋变化较大，可画出各种块面和线条。以上两种水彩画笔是引进西方画笔仿制而成的。

中国水彩画家常用中国画笔作水彩画。常见的一种是白云笔，用羊毫制成，分大、中、小三个型号，大白云可画大面积画面，如天空、地面等，中

小白云多用作画面的细部刻画。白云笔锋较软，弹性较差，但含水量大，笔触形状较多。初学水彩画时有大中小三支笔就够用了。另一种中国画笔叫狼毫斗笔，可作水彩画绘制之用。狼毫斗笔笔锋短，弹性较好，含水量不是太大，但笔触变化多，可画大面积画面，也可做细部刻画之用，笔触可大可小，可方可圆，性能全面，是一种非常好的画笔。

画笔的选择和应用完全是一种习惯和需要，有的画家用那残缺不全的秃头笔画出传世之作，完全是因为画家了解画笔的功能的原因。山东画家王小古有支心爱的画笔，笔头脱胶他用绳子绑好再用，多年都舍不得丢掉。有位水彩画教师示范水彩画写生之后去辅导学生作画，回来一看所有的水彩画笔不翼而飞，原来学生都认为老师画得好是因为有支好笔。好的画笔固然重要，但掌握画笔更为重要。

画幅大小不同，用笔大小亦不同。宁可用大笔作小画，不可用小笔作大画，这是一种经验，因为大笔作画可以很好地进行画面的概括，小笔作大画容易出现画面琐碎之感。正确的选择画笔应是大画用大笔，有时为了应急可以将两支小笔叠在一起作画，或者用板刷作画，在画一些特殊效果时也可用油画笔画水彩画。有的画家用笔杆和刮刀作水彩画。山东有位青年水彩画家用削得扁平的木片代笔作画，他画出了许多别具一格的木笔水彩画。

水彩画笔的握笔方法比较自由。手指的位置可上可下。根据绘画需要握笔，握笔的力度和运笔的快慢都可在绘画训练中逐步掌握，也可像用中国画笔一样握笔作画，亦可悬腕作画。

保护好画笔是为了保证绘画成功。用过的水彩画笔应彻底清洗干净，不留颜色，以防下次作画时影响调色的准确性。洗净的画笔还应将水挤净，理顺笔锋。这样可以防止笔头脱胶和笔锋的卷曲。有的人作画时将不用的水彩画笔插在水罐里，久而久之笔锋弯曲不利作画，这是一种很不好的习惯。画笔使用时间过长脱胶是正常现象，可以用质地较好的胶再胶接一下。但如果画笔中长期存水，笔毫就会霉烂，应予以注意。

3. 画板和画袋

画板用较松软平整的五合板即可，画板大小应根据画纸大小来定，裱画纸的画板应比画纸略大一些为好。有些五合板质地很差，裱上纸或用的时间较长容易变形是不可取的，因为变形的画板影响作画情绪。室内写生时用各种型号的绘图板都可以，室外写生时五合板是最佳的选择。较长时间外出写生时可将画板反面各叠加裱上几张纸，每画完一张揭下来再用下面一张纸继续作画，这种方法可以节省好多时间。

这里要谈谈画袋。市面上常见的画夹多是布制夹面，里面用纸制作，可以装画纸和画，但一个很大的缺憾是不能裱纸。有的人外出写生时用图钉钉纸作画，当完成作品时画纸已卷曲得不成样子，尤其天气较干燥时画面变形更为严重。而画夹由于长期使用，脏乱不堪甚不雅观。画袋就可以弥补画夹的缺点，在裱过纸的画板上作画，画面始终平整完美给人以好感。画袋是用较厚实的布料做成的可以装进画板和画纸的袋子。袋子的一边有一条拉链，可以装取画板和画纸。袋子的一面有一条沿对角钉上的可以调节长短的背带，画袋的另一面有一个小口袋，可以装些小物件。市面上并无此类画袋可买，但这种画袋完全可以根据需要自行设计自己制作。这种画袋是1978年开始试用的，经19年的使用证明它是一种极为方便的写生工具，完全可以取代画夹普遍使用。

4. 颜料

水彩画颜料有其自身的特性，而颜料的特性往往决定了该画种的特点，尽管水彩画的特点是诸多因素的综合，但颜料是其中至关重要的因素之一。

水彩画颜料由矿物、植物和化学物质共同组成的。它们既有共同点，又有其不同点。它们的共同点是在用水稀释后普遍具有透明性，在厚涂时，大多呈现半透明性或不透明，如果颜料中加白粉时，均不透明，其中赭石、生褐、熟褐、土红、粉绿等色属于透明性较差的颜料，因为它们大多属于矿物颜料，当它们与其他颜料混合后往往会出现不同程度的沉淀。玫瑰红、紫罗兰是属于透明性较强的颜料，而且附着力很强，不易涂改和冲洗。在绿色系列中翠绿透明性胜于其他绿色，而蓝色系列中普蓝的透明性胜过其他蓝色颜料。颜料透明性的检验方法最好是在实践中去注意它们之间微妙的差别，进而掌握和运用它们。颜料透明与否直接关系到颜料的使用，如透明性颜料可以叠加使用，而不透明颜料只能覆盖，失去原来颜料的一切属性。正因为水彩画颜料大多属于透明和半透明的颜料，才有叠加方法的绘画和水彩画作品明丽清新的特点。

我国市面上常见的水彩画颜料以马利牌最多，各种不同的马利牌颜料也有差别，画家应在绘画中留意它们的不同，然后选择适合自己习惯的颜料。新买回的颜料开启之前，应先研究各种颜料的排列顺序，因为那就是调色盒中颜料排列顺序之一。颜料的排列顺序一般有三种方法可选择，一种是以冷暖为序排列，一种是以明暗为序排列，还有一种是以习惯为序排列。

有的水彩颜料经调和以后会产生许多小的气泡，那是因为颜料中胶质太多的原因，开启后可以把胶挤出去再用。在调色盒中的颜料平日不用时可滴上清水，以保持颜料不干，可以随时应用。干枯的颜料一般不要用，因为干枯的颜料易出现沉淀。调色盒市面上仅有光荣牌一种，而且不太严密，颜料容易干，可用塑料袋装起来以保持调色盒中颜料不干。另外调色盒应经常清洗以保证颜料的纯度。

除了画纸、画板、颜料、调色盒、画笔之外，写生时还要准备一两个小水罐、小凳和起草用的软铅笔、速写本。应特别注意速写本的准备。写生之前最好在速写本上先进行构图研究，以减少在水彩纸上反复修改和用橡皮擦。水彩画起草要求准确，一次完成，因此速写本的应用可以帮助画家减少不必要的修改。

水彩画颜料的调配与使用

了解颜料与水的关系可以说是了解水彩画水、色和时间三大要素中的两大要素。一幅水彩画的成功与否很重要的因素是水与色的结合、调配的成功与否，而且这一过程最能反映画家的色彩感觉和个性。水分的多少，颜料的多少，时间的长短虽说本身都存在着量的关系，但没有一个人愿从量的角度去处理它们之间的关系，而多是从实践中根据经验判断它们之间量的关系，达到水分的合理应用，颜料的正确分量和准确的时间掌握。我们应借鉴前人的经验，避免自己用较长时间去实践和总结，以迅速牢固地掌握它们。

1. 颜料的稀释

单色颜料提高明度的方法是加水稀释，水多则颜料的明度高。颜料稀释后纯度降低了，如深蓝加水后变成浅蓝，颜色亮了但纯度不如原来的深蓝纯

净。任何一种原色、间色和复色均可以用稀释的方法来提高明度，但往往在两色混合时，同时进行稀释。

2. 颜料的混合

两种以上的颜料加在一起调匀就是颜料的混合。这是一般画种共同使用的方法之一。混合后的颜料出现一些新的颜色，如蓝与黄混合后产生新的颜色——绿色。通常情况是邻近色混合后新的颜色接近原来的颜色，如深蓝与普蓝混合后新的颜色具有原两色的性质。所以混合后的颜料色相有的变了，有的接近原来的颜料色相，同时新颜色的明度和纯度都有不同程度的变化。

3. 颜料的重置

这是根据水彩颜料透明性的特点在使用上的一种特殊方法，即在一种颜色上加盖另一种颜色产生新的颜色，如黄色上加盖蓝色出现绿色，继而加盖红色时会出现一种灰色。重置颜色时一般要在原来的颜色干后再重置另一种颜色，否则就成了混合了。重置后的颜色在色相纯度明度上都有不同的变化。颜料的重置不是无限制地重置，应根据需要进行。

4. 颜料的并置

两种以上的颜色并列在一起使用叫颜料的并置。并置的颜料保持各自原来所有的属性，靠颜料色光的关系取得画面上的色彩效果。西方的点彩画作品是这一色彩效果的范例。可通过小实验来验证这一方法的特征：将三原色以相同的块面均匀地并置在一张纸片上，然后将其远放在地面上，当你眯缝起双眼再看时、纸片是一种灰色。

5. 颜料的湿接

湿接指的是在前一种颜色未干时，趁湿接上另一种颜色，在两色相接的地方颜料之间相互渗化，但从色块的角度去看这种渗化是小范围的渗化，而各色基本上都保持原有属性，而画面效果却迥然不同。

湿接颜色时要遵循的一个原则是两色水分应相当，否则就会出现跑色现象，即一方的颜色自由流动到另一方去，而失去两色各自独立的属性。

由于颜料的特征，各种调配方法的灵活运用，调和剂和水的准确掌握和笔的轻重缓速，放敛正逆，旋擦聚散的充分发挥，众多技法的有效配合，加上水彩工具筒便易于携带等等诸多因素的协调，使水彩画的特点跃然纸面。因此人们普遍认为水彩画具有形象与抽象兼而有之的表现力，不论具细入微的刻画还是迷蒙粗狂的表现，均可达到完美境地。画面清新明丽丰富亦能得到公认。润泽流动活泼畅快的谐趣溢于读者眼前。洒脱快意之情，概括含蓄之意和升华了的形象内涵显现于笔端毫下，确是不同于任何画种独领水色风骚的绘画。但水彩画也有许多令人遗憾之处，如画纸随着时间的推移而要变得松软老化；颜料由于时日的拖长将变得色淡而消逝，难于持久保存；尽管画幅可大可小，但终不能超过画纸的最大限度，因而仅限于室内小范围悬挂和观赏。

第二章 水彩画的用具

水彩画所需要的用具可繁可简，对初学者来说，宜用简便轻巧的材料和用具，出外写生携带起来不会觉得麻烦。以下是水彩画常用的各种材料和画具：

1. 画纸

水彩画纸的种类很多，各著名厂家所出产的画纸的质量各有不同。专门为水彩画而制的画纸，选用最佳的植物纤维制成纸浆，凝固而成。纸面有粗糙的、布纹的、平滑的各种质地，而且有些厂商，可以因各画家的爱好而特制成适合其要求的质地。在学习期间，宜先选用粗细质地适中、坚韧、以画笔蘸色作平涂时，笔笔清楚，不致像吸水纸般吸水，也不显得干涩的画纸。虽然有米黄色的、灰色的、浅红色的等等，但初学者宜选用白色的，因为有色的画纸宜作不透明的水粉画，这是另一种的画法。市面上出售的画纸有薄水彩纸和厚水彩纸。对初学水彩画者来说，什么样的水彩纸都可以用，但过薄的画纸，在涂色时纸面卷皱，有碍作画，就不好用了。有些画纸，纸质疏松而不结实，着色时浮泛不落实，加笔时就会连底层的色也抹掉，没有层次之美，也是不好。国内出产的各种水彩纸，由于价格便宜，更适合初学者练习用。

如果用厚的粗纹画纸，落色稀淡多水分，到干了的时候，色彩就浅淡得好像没有色一样；落色浓厚，又失去了色彩的透明度。但对于以多层画法及画残破的墙壁或结实的景物，表现出的凹凸纹会给你造成很好的效果。我们不必指定用哪种纸，而要多方面去尝试和探索，根据景物的情调所需要的特殊表现去选用。有时还可利用有色的画纸作底色，如黄昏景可用黄色画纸，夜景可用蓝色画纸等。画纸如果保管不好，是很易损坏的，着色时会使画面呈现一点一点的黑点，破坏了你的画。最好是用防潮纸包好，外面再加上防水胶袋，安放在干爽的地方。

2. 画笔

市面上通常卖的水彩画笔有好几种，便宜的不好用，贵的初学者又不适合。也有人喜欢用中国画笔来画水彩画。

大斗笔：是用羊毛造的，用来写阔大面积的天和水等，优点是在纸上洗刷时，不致损伤纸面。

大山水或鹿狼毫书画笔：毛质富有弹性，运用时笔触大小可随需要书写，这是一支最主要的笔。

衣纹笔或叶根笔：笔身纤细和笔锋瘦长，但很富弹力，用来画线条，如电线、树枝等等。

初学水彩画的人多喜用小笔，这是缺点，应多用较大的笔，才可克服画面破碎和繁琐的缺点。画笔用完后要用清水洗干净，用布或纸拖干，插在笔筒中，笔锋要向上，这样画笔才可保全耐用。

3. 颜色

市面上通常可以见到的水彩颜料是干块状和湿胶状两种。干块状略含粉质，用时要先以水湿润，并用毛笔往返抹迭后，才能将颜色蘸起来，不大方便。湿胶状的颜色是像牙膏一样装在锡管里的，用时可随需要，用多少挤出多少来，放在调色盒中使用，方便得很。现在许多人都喜欢采用这种颜料。通常买 12~20 种便够用了，随各人的习惯选用。以下是常用的水彩颜色：

红色——洋红普蓝

猩红靛青

朱红绿色——叶绿

印度红深绿

黄色——柠檬黄翠绿

浅黄紫色——红紫

镉黄蓝紫
镉橙褐色——赭石
土黄 焦茶
蓝色——天蓝黑色——象牙黑
海蓝

4. 调色盒

调色盒是用来调配颜色的，用铁皮制，外表加上搪瓷或喷上油漆。市面最易买到，但很易受颜色侵蚀，特别是红色和紫色，使用不久，整个调色盒都变成紫红色，以后会妨碍着色。最理想的是白色塑胶制成的调色盒，它有三大优点：一是不受任何色侵蚀；二是贮于色盒内的颜料，不易干硬；三是易于清洁。

5. 画板

买两块三合板，以四开或对开画纸度为准。出外写生时，把画纸夹在两块夹板中，携带很轻便。在室外作画时，用两块夹板较好。

6. 画钉或钢夹

这两种工具用来固定画纸在画板上，如果是郊外写生以钢夹为方便。

7. 水壶和水杯

水壶是用来贮水的，因为到郊外写生时，一定要携带水，另带一个塑料杯用来盛水洗笔。有一种专为画水彩画而制的水壶，但价钱较贵。

8. 折凳

到郊外写生，最好携带一张矮凳，虽然坐在石头或地上都可以，但有时选好景，坐的地方却是污湿的，有一张凳子是比较好的，现在市面上卖的钢质折凳很轻便，折起来只需占很少的地方，携带方便。

9. 铅笔

铅笔是用来打草稿的，以 HB 较为适合，因为它的色度浅，着色时可用色盖过。

10. 橡皮胶刷

用铅笔起稿时，发现有错误的地方，可用胶刷擦去。但选用的胶刷要松软，擦在纸上不易起毛为好。最好尽量避免使用，以免伤害了画纸，到着色时，留有擦过的痕迹。

11. 画箱和画架

这两种用具，价钱贵，而且笨重，出外写生时，不便携带。到郊外写生，可用旅行袋代替画箱来装绘画用具。在室内作画时，画架较为有用，把画板放在架上画比较方便和舒适。

第三章 水彩画水分的掌握

学习水彩画的人，对于水分的处理，都觉得较难掌握。水分不足，使画面干枯无味；水分太多，又会使画面一塌糊涂。不少学习水彩画的人被水分吓怕了，心灰意冷，不敢尝试。另一些学习者则存有碰彩心理，没有用正确的方法去解决，乱碰一气，以为画多了，总会碰到一张成功之作。怕与碰彩都不对，应该细心去研究水分的成败原因，再去练习。

我们细心研究，便会发现，水分的成败，不是单靠用水的多少，还有时间、颜色和笔触等关系，把四个问题连成一体，才有令人满意的表现。

1. 水分

水分的处理，多少为好呢？主要是根据题材的需要，为了更贴切地表现对象质感、量感和空间感，不应单是表现水分。通常刻画粗糙器皿、静物画中的背景、大块平面涂色和风景画中的远景都适宜多用水分。如果要表现玻璃器皿、表面有图案的器皿、风景画中的近景等都不宜多用水分（更具体的运用，以后详述）。水分的多少不是千篇一律的，不可用天平或量杯来计算。画同样一件物体，由于天气干燥，水分便要适量增加，在潮湿天气下作画，水分便要适量减少，由于这个原因，我们要避免在烈日下画水彩画。在炎热的印度尼西亚和菲律宾，寒冷的西伯利亚，画水彩画较为困难。在雾天的季节，最适宜画水彩了。这是比较的说法，并不是教人学懒，只在适宜的天气下才作画。

可作水彩画用的画纸，种类不少，由于画纸的吸水程度不同，水分的多少，便要视纸的吸水性能而定。所以我们如能习惯常用多种画纸是有好处的，可以易于掌握水分。

2. 时间

水彩画着色时，是逐遍重叠或深化。第一遍色已着上，要等多久才加上第二三遍色呢？如果时间掌握恰当，水分便能使你得到良好的效果。

时间的掌握不能用秒表来计算。要根据对象的需要。通常有三种情况：第一是趁颜色未干时加第二遍色，第二种是半干半湿时加上第二三遍色，第三种是等待干后才加上第二三遍色。

3. 笔触

笔触是画笔在画面上如何运动和运动时所留下的迹象。颜色和水都要通过画笔才能绘在画纸上。笔触运用得恰当，不但对物体的形状和质感加强表现能力，而且与水分也有密切的联系。例如：用“沙笔”来表现潮退后的浅滩，水分便会少。

笔触在画纸上来回扫擦太多，不但擦伤画纸而且会产生水渍。偏锋一笔能产生浓淡，这都是与水分有关。

笔触的运用是跟随物体的起伏形状，互相呼应。

通常用的笔触有平排的，偏锋、中锋、点、撇、擦……等等。

4. 着色

颜色的浓淡直接影响水分的成败。在着色时，第一遍色浓，第二遍色稀，便会出现水渍。相反的第一遍色稀，第二遍色浓，便会得到恰当的水分效果。调色时含水分多，颜色变稀，调色时用水少，颜色便会浓。如果你描画一件物体，分三次叠色才能画出物体的明暗，颜色的浓度应逐次增加，第一遍色稀，第二遍色较浓，第三遍色最浓，这样便会得到理想的水分效果。

第四章 水彩颜色的使用

怎样调色

水彩画是用水彩颜色来表现物体的明暗、立体感和空间感及画面的气氛的。所以我们画水彩画一定要具有色彩学的知识。

我们要研究各种色彩的调配法，首先要懂得各种色彩产生的原因。色彩的种类不下几千种，但一切色彩都是从红、黄、蓝三种最基本颜色混合产生

出来的。这二种颜色不能用任何颜色调配出来。我们称它为原色或三原色。

我们将两种原色混合，所产生的颜色称为间色。例如红与黄混合便产生橙黄色，红与蓝混合便产生紫色，黄与蓝混合便产生绿色。两原色混合时，由于用量不相等，产生的间色便有所偏差，如红与蓝混合，红色用量多于蓝色，所产生的紫色偏于红，即紫红色；相反则偏于蓝色，称为紫蓝色。红与黄混合成橙色，如果红的用量多于黄则变成橙红色；如果红的用量少于黄则变成金黄色了。又黄与蓝混合成绿色，如果黄色的用量多于蓝色，结果产生出苹果绿；如果黄色的用量少于蓝色，产生深绿色了。这是大概的情形。

从上面的解说，我们可以了解用色的分量多少不同，便可产生不同的颜色。我们在调色之前一定要小心观察物体的颜色组成及差异，然后才可以调出准确的颜色。

再从三原色的混合来谈。红、黄、蓝用量相等的混合，看来变成一种灰黑色，但是它的变化却比中间色还多。如果红的用量多于黄，黄的用量多于蓝，结果产生猪肝红色。相反的，如果红的用量少于黄，黄的用量又少于蓝却变成橄榄绿色。

如果你能善于掌握色的用量变化，便可以调出许多不同的色彩，使画面的色彩产生很多的变化。

水彩颜色的使用，上面已谈过色的调配，可用两种或两种以上。但还有一种方法是浓淡的区别。不论原色、间色或复色都可用水混合，区别浓淡。例如红色愈淡则接近玫瑰红色，红色越深则接近暗红色。

间色和复色的浓淡，由于本身色彩繁多，加上浓淡的区别就说不尽了，色相也很难用文字来表达，只能从经验感觉来判断。

我们的调色方法有三种：第一种是在调色盒调好色才画至纸上，这种方法较易掌握。第二种是两种颜色在色盒上略为调剂，所谓半生熟色，立即画在纸上，可避免颜色灰暗，失去透明感。第三种方法是让两种颜色借着水作媒介，在纸上互相渗化。这种方法使得颜色鲜艳透明。但较难掌握。

初学水彩的人，在调色时可能出现下面几种缺点：

第一种由于辨别色相的能力未准确，所以在调色时，搅拌时间过长，使颜色在色盒中产生气泡或沉淀，而损害了色彩的透明感。

第二种由于用三种以上的颜色混合在一起，结果也使颜色失去透明感或产生沉淀。

第三种调色用的水，用久了，便会污浊。应换清水，以免影响颜色的透明感。

在水彩画中关于白色和黑色的应用，有好处也有害处。

白和黑含粉质多，不透明，白色有寒冷感，为了避免浓厚，浑浊，枯燥，灰暗，所以不宜多用。

如果用稀薄的白色与其他色混合，可得出一种柔和的色调，更可加强物体质感的表现。黑色也有它的好处，如果用少许黑色和较多的朱红色混合，则产生土红色，可免除三原色混合的麻烦。

青年学生初学水彩画时应暂时不用白色和黑色。等待技巧提高了，然后适量应用。

当你要表现任何明亮部分，要尽量利用画纸的白色，前面也谈过，颜色的浓淡，不用白色来调配，而是依靠水分来减薄颜色的分量。

色彩的性能

画家能动作迅速而熟练地在调色盒中蘸色，是因为对每一块颜色的性能，都有非常透彻的了解。这种深切的理解，既有长期实践所积累起来的感性认识，又有理性的依据，使其作画时如鱼得水，得心应手。所以认识色彩的第一个基本功，就是从了解每一块颜色的性格、脾气着手。下面就市面上有售的水彩画颜料性能概述于下：

1. 黄色

柠檬黄：也称柠黄，三原色之一。黄色颜料中最明亮的一种。暖中偏冷，有绿味，较透明。和红、蓝调和成的橙与绿，色泽鲜明。

中铬黄：温暖、亮堂有光感。黄中偏橙，是黄色中最暖的颜色。和蓝调成的绿浓郁深厚。黄色系统给人的感觉是温暖、响亮、亲切，象征着权威、光明、饱和、富有。

土黄：黄色中较深的一种。黄中带黑，色泽温文雅静，不很透明。调和其他色时，极易谐调。也是绘画上不可缺少的常用色。

桔黄：又称橙。黄中偏红，色彩温暖明亮，是红与黄调和间色。有极强的动感和亮度。桔黄与普蓝相混合，能调出沉着而有分量的绿色。给人的感觉是华丽、兴奋、温暖，象征着健康、活跃、明朗。比黄色更有甜味感。

2. 红色

朱红：色泽鲜明、温暖，带黄味。色性和大红相似，是红色中最亮的一种。加白调成的粉红，略灰，不及玫瑰红调成的粉红那么鲜丽。朱红调和成的紫色呈灰暗，因为朱红中有黄的成分。

大红：色彩艳丽，比朱红略深。在冷暖、明暗度上，是红色中处于中间的水平。

曙红：又名西洋红，三原色之一。色相比大红略深，偏冷，沉着、艳丽。被白色冲淡后是极为亮丽的粉红。以曙红为主调成的肉色，暖中带冷，感觉稚嫩，适宜表现妇女、孩子的肌肤。

玫瑰红：是红色系统中最冷的色。比曙红略深，透明。和湖蓝或群青相混合，调成极漂亮的紫色。和它色混合后要泛色，所以，以玫瑰红为主画成的浓色调比浅色调容易掌握。

红色虽不及黄色那么明亮，但它的光辉不易消失，并带有相当的强度和力度。它给人的感觉是温暖、热情、兴奋、膨胀、前突，象征着吉祥、喜庆、健康、革命。

3. 褐色

赭石：矿物颜料，是褐色类中最浅的颜色。偏红，不很透明。和群青或深蓝调和，能混成漂亮的灰紫色。调入绿色后，有“焦火”气，须谨慎使用。

熟褐：俗称咖啡色，不很透明，明度比赭石深，有黑味。色彩颇为沉静。和蓝、绿调和，能得到极为沉着、苍劲的蓝、绿色调。调粉后，又是极为雅致的灰色调。是调色盒内不可缺少之色。

4. 绿色

淡绿：绿中偏黄，色彩明亮、艳丽，是绿色调中最暖最跳跃的。纯度较强。

粉绿：色彩鲜艳，偏冷，其色相是绿调中最鲜嫩的，调粉后艳而不俗。不透明。

翠绿：绿中偏蓝，是浓绿中最艳丽，最鲜亮之色。色相偏冷，比深绿略浅，不宜单独使用。色彩透明。

深绿：明度较暗，绿中带青，比翠绿暖。色彩沉静，不跳跃。和桔黄或褐色混合，能调出浓郁厚实的暗绿。

绿色是稳重的颜色。给人以清新、生机勃勃和富于青春活力的感觉。象征着春天、希望、和平、新生。

5. 蓝色

钴蓝：可由群青和白粉调和而成。是蓝中明度较亮之色。鲜明雅致，偏红味，易和它色调和。画蓝天或暗部常用之。

湖蓝：冷中偏暖，带绿味。色彩艳丽明亮，明度和钴蓝差不多，略有透明。湖蓝和柠檬黄调和之绿，比其他蓝色调成的绿要鲜明。接近三原色中的蓝。

群青：蓝中偏紫，偏暖。明度比普蓝淡，较透明。群青和土红、赭石调和，作暗部色和阴影色，浓而透明，风景画上常用及。

普蓝：原名普鲁士蓝，是蓝中最深最稳定的颜色。偏黑，色相稳重沉着，用途广泛。普蓝冲粉调和的淡蓝，要比其他淡蓝沉静温和。以普蓝调和深绿，也是最沉幽深邃的绿。

如果说红是积极的前进的，膨胀的，蓝则是内向的，后缩的，冷的。它是莫测高深而严肃的颜色，给人的感觉是沉思，冷静、开阔。象征着理智、凉爽、清静、大海。

6. 紫色

青莲：也称紫色。色相温文典雅，冷中偏暖，使用得当极为华丽。有泛色性能，要控制使用。以群青、玫瑰红调成的紫，可以替代青莲。

紫色给人的感觉是优雅、沉静、高贵。象征着庄重、神秘、温情脉脉。

7. 中性色

黑：中性色，比白色略暖。在理论上，它是由红、黄、蓝三原色相混而成，因之它可以和其他所有的色彩相谐调，和暖色调的色彩调和效果更佳。黑色调粉后也易泛色，变深。初学者开始练习绘画色彩时，可以暂缓使用黑色。

黑给人的感觉是高贵、沉默、安静、莫测高深。象征着稳定、严肃、死亡……

白：中性色，色相柔和，比黑色稍冷。和它色混合，能提高色彩明度。白色渗合愈多，色彩的力度愈弱。易于和蓝、绿、青绿等冷色谐调。不透明，但和水粉白色比，遮盖力还是差。

白色是纯洁无邪的体现。有很强的膨胀感，给人感觉是洁白、光亮、朴素、平静。象征着纯洁、高尚、和平、希望。

白为万色之母，黑为万色之王。黑白两色以其一浓一淡，一阴一阳，互相交合，互相依存的极色光辉，产生出无比完美的艺术效果。

调子

调子，又称色调，是画面统一的色彩倾向。调子是色彩问题中最主要的要素之一。

调子，无处不在，无所不包。

清晨，太阳刚刚露出头来，空气中尚弥漫着湿漉漉的水气，光照朦胧，用暖而亮的灰调；午间，浓荫蔽日，蓝天白云，用响亮的对比色调；黄昏，光影摇曳，落日余辉，用偏橙红的暖灰调。作画时，务必有这种明确的调子意识。

形成调子的主要因素是光源色。光源色的强弱、明暗、冷暖、色相决定了画面基本色调的强弱、明暗、冷暖、色相。在薄云蔽日，光源色处于平光的状态下，才是明显呈现物体固有色的时候，那么，此时调子就以固有色为转移了。

调子，通常可以分为调和为主的色调调和调，和以对比为主的色调——对比调。前者是大调和和小对比，后者则是大对比小调和。

调和调的色彩大倾向比较明显，主要色块占据画面的十分之七八以上。色块间的明暗对比反差较弱，次要的近似色尽量向主色调靠拢，大色块包围极小的对比色块。画面追求宁静的、含蓄的、内在的美。

对比调画面的色块间，充满着各种不同的明暗、强弱、冷暖、大小、轻重的对比。色彩强烈、动荡，有刺激感。有时候主色调不一定很明确，也不一定占据绝对的主导地位。但重要的是如何使画面色彩相互间协调起来，务求在纷乱的色彩间找出共同的冷暖倾向。在不同中求同，或者某几块主要色块反复地、节奏地出现，使其处于统领的地位。

对比调的画面追求强劲的，明朗的，深厚的美。

大色块的组合

初学者作画，往往是看一眼，画一笔，看什么，画什么，缺乏整体观察的意识。

艺术家作画则自始至终是从整体上来把握感觉的，他们常常眯着眼睛看对象，是为了观察大貌的需要。把整幅画面的色彩，理解为几块大色块的组成，是认识上很重要的一个环节。

把客观物象看成由几块大色块所组成的概念，既是理解的方法，又是观察和作画的方法。优点是调子明确，主体突出，将杂乱零碎的色彩归纳为几块大色块。

明度上的六种基调，实际上也就是大色块的简明组合。

在具体掌握黑、白、灰的分寸时须从画面实际需要出发。浅灰的背景，不能过于深而闷，影响整幅画面的气韵。浓浓的叶子宁深勿浅，鲜花则宁浅勿深，一深一浅，对比照应，生机勃勃。

对比与调和

色彩的对比调和，是绘画色彩的永恒主题。

色彩的对比，是指色与色之间的差异与比较。如强弱、黑白、红绿、冷暖、轻重、大小……差异愈强，对比愈强，反之则弱。

色彩对比，目的是为了突出主体，追求跳跃、动荡、刺激、前突的艺术效果。

黑白并列，一明一暗，是明度上最强烈的对比。红白并列，虽有色相的对比，但在明度上不及黑白对比那么明显、跳跃。黄白并列，色彩对比平

弱，趋于调和了。说明一块颜色，放在什么位置，和什么色作对比，效果是截然不同的。一块大红色，鲜艳而刺激，但和褐色并列时，则顿时失却了它原有红色的光辉，这是因为褐色吸收较多红色素之故。如果把褐色换了煤黑色，则同样这个红，又恢复了其原有的艳丽与光辉。

对比，主要是色相、明度、纯度、大小的比较。而且这四类对比总是相辅相成，互为依托。如蓝与橙两色并列，既是补色的色相对比，也是明度上的明暗对比。

为了阐述的条理化，系统化，本书把对比调和两个条目的概念、意义、方法分开叙述。而在具体的绘画作品上，色的对比与调和，始终是相辅相成，不能截然分开的一对矛盾的统一体。

第五章 水彩画基本技法

大凡学画，皆有一个从无法到有法，再从有法进入到无法的过程。前一个无法——有法，是锻炼基本功，培养整体的比较的观察方法，以及认识掌握明暗、透视、解剖、色彩等自然法则之阶段。意味着长期刻苦的磨炼，才能获得必要的、最最基本的绘画表现技法。是认识上从感性进入到理性的一次飞跃。每个绘画青年都有一步一个脚印走过的过程，除此别无他路。

后一个有法——无法，则是认识上更高的飞跃——从理性进入到感性阶段。这个无法，又称至法，乃绘画上最高的法。是艺术家从科学王国进入到自由王国的境界。这个类似于金庸、古龙笔下武功至善时手中无剑，心中有剑的境界。

对初学者来说，方法很多很多，学犹恐不及。但对成熟了的画家来说，又无所谓方法。只要效果好，只要能充分体现作者艺术构思的，什么法都可用，或者什么法都不用，用自己的法。正因为如此，现代水彩画技法远不像本书所述的那么几条可以概括之，例如拼贴纸的方法，充加砂石的方法，塑料滚筒的方法，折皱纸的方法等等，以及还有其他许许多多的新法，恕不一一例举，有待共同去探求。

1. 干画法

分为重叠法、缝合法两种。在水彩画许许多多种技法中，干画法是其中最基本的，重要的方法之一。

重叠法是水彩画技法中最普遍采用的技法，历史悠久。

从16世纪丢勒的植物淡彩及风景水彩的点染画，17世纪荷兰画家盛行的旅行风景，人物水彩，以致18世纪法国描写的宫廷贵族妇女，19世纪初期的英国水彩画，都是以重叠法为主的水彩画。

重叠法是在第一笔颜色干后，重复地再加上第二、三遍色彩，由于色彩的多次重叠，可产生明确的笔触趣味。这种技法在时间的控制上可以按部就班地随自己的意向进行，可以避免像渲染法那般手忙脚乱，是比较适合初学者学习的技法。它是一种素描重于色彩的画法，可以描绘对象准确的轮廓，体积感，井然的空间及层次分明的画面主题，特别是对光影的表现，更有其独到之处。

从另一面讲，重叠法又有它的不足之处，如：它易流于碎、呆板和灰脏、不易表现潇洒流畅的主题，且易受到对象的牵制。

重叠法的步骤与方法，大致如下：

用铅笔勾稿：

轮廓线务求简练，抓大体的形和结构，少用橡皮或不用橡皮，以免擦伤纸张。

先后步骤：

从上至下，从左至右，从远至近，从淡到浓，循序渐进，层层添加。

色彩饱满：

干画法一般要求水色充沛饱满。即调好颜色后，笔端膨胀丰满，提笔稍慢，笔尖会滴落水色。其后是画在纸上，水分会明显地高出纸面许多，随着从上到下，从远到近地走笔，纸上始终保持着充沛的水分，但又不应该流淌失控。

一般地说，两遍色要比第一遍色厚些。

运笔：

从整体到局部，从大块面到小块面，运笔干净利落，不宜在底色上再三涂抹改动，以免色泽混浊，污染画面。

不少初学者画水彩，对画板的角度掌握不好，有的似油画般，立于画架上，有的平放在桌面上，作画时水渍斑驳，到处流淌。该干未干，该顺流的反而倒流，这都反映了他们不了解水彩画性能和最基本的技法。画板垫得太高或太低，都无法完成上述的技法要求。一般地说，4 开画板只须垫上几本书即可，（高度如日历本那么厚）约 4 厘米左右。

重叠法须层层添加，但又不宜遍数加得太多，也不是每块颜色，每个部分都要添加。尤其不宜在大块面和天空远景处再加。画有“惜墨如金”之说，用笔也宜以少胜多，以一当十，贵在简练，可以不加的不加，能一遍完成的就不加二遍。

缝合法及重叠法均为干画法，人们通常把重叠法称为是“美国式”的干画法。

中国工笔花鸟的设色方法就是用的缝合法，缝合法在时间、水分及准确性上，都比重叠法困难得多。它是在画面上的某个块面上，作局部的渲染，结合专用的渲染而成为具有向心力及吸引力整体力量。相邻的两块颜色在渲染时要留一条窄缝，以免两块颜色的混淆而破坏色彩原有的布局，不过有时两块色彩的意外混合也会产生预料不到的效果。

色彩鲜艳明快，笔触清新是缝合法的特色，特别是一气呵成、精练简洁的气势，更显出画家深厚的功底。因为这种技法不加修改涂抹和先打湿纸张，所以能保持水分最高的透明性及颜色的纯度。

这种技法的缺点是色块组合不当易造成画面散乱零碎、形体轮廓及前后关系生硬和缺少量感等结果，而无法达到浑然一体的和谐效果。

2. 湿画法

利用水色未干，较快地反复地添加，称为湿画法。湿画法也是水彩画最基本的手法之一。因为它的艺术效果含蓄柔润，朦胧淋漓，所以适宜作天水一色的晨曦，迷蒙的浦江，娇妍的花朵，黄山云海等形象不很明晰，轮廓模糊的物象。

湿画的方法大致有两种。一种是把画面全部打湿。用干净的排笔均匀而快速地刷一遍清水（对开以上的画面，先要裱好绷紧，才不至于使纸张拱起），或者把水彩纸浸透在盆中，少顷即撩起平伏地钉在画板上，这两种方法皆可以。待纸面上的水分不再向下流淌将干未干时即可作画。在打湿的画面作画，

用色要浓厚，才能保持色彩的饱和程度。

第二种是不打湿的湿画法。如画树林，先用大笔较快地在画面上下左右都铺上一遍基本色调，先造成一种朦胧而谐和的淡绿色调，乘未干时，加上中景浓绿的树丛，及粗细参差的树干，留出画面的中心——远处的林间小道，作最后处理。

水彩基本技法，离不开时间，水分，色彩三个要素，而湿画法尤须注意这三者的运用和配合。

比如远处呈现的山峦，往往是在天空的底部，须在天色将干未干时，迅即以肯定的笔触和较浓稠的颜色绘之。加早了，山色会被不断下淌的水分所冲掉，无法塑造远山起伏的优美曲线。加晚了，则失去湿画法特有的迷蒙含蓄的空间美。

画幅的大小，季节的差异，温度的高低，风力的劲疾皆影响作画时间的快慢。这些都须从实际情况出发，视对象和具体的作画时间、环境、气候、地点而灵活使用，不可刻板划一。

如画对开大幅的水彩，单铺一遍色，就需一定的时间。在大伏天画湿画法就更加困难，画了这边，干了那边，极难一气呵成，如何才能解决这一问题呢？

成竹在胸，意在笔先。落笔要迅速准确。

尽量避免暑天作画，一定要画的话把画幅缩小。

一个较好的办法是：在纸张的背面反复涂上一层清水，并且立即平伏地铺在画板（最好是玻璃板）上，除去纸背的气泡，抚平。如此，纸张后面的水分一时不易挥发，使水彩纸能较长久地保持湿润度。

块面大的色块，如天空、背景、草地、大面积的树丛等，可尽量多调一点基本色。

水彩色要现挤现用，如薄浆糊状，才便于快速地蘸色调色。

画板放得平些，角度小些，水分流淌缓慢，保持湿度。

水彩画的学问里，水的运用颇为讲究。水彩画之所以晶莹润泽，关键是离不开笔端含水含色饱满充盈，以及接色的及时而恰到好处。这是需要在大量实践中细细品味与领会的。

大致地说：远处水多，近处水少；淡色水多，浓色水少；第一遍水多，第二遍相对少些；大块面的水多，小面积的水少；为了控制风景中点缀人物的外形，干的挑出浓色，一点不蘸水，直接画在湿底上。

作者常在粉红、浅蓝、浅灰等浅色调中加少许水彩白色，以便使颜色稍稍厚些，在湿纸上不会融化太快，便于控制物体外形。

3. 上蜡法

作画前，在纸上轻轻涂一层蜡烛油，称上蜡法。为了丰富艺术之表现力，往往在画面的四角或某处，轻轻涂上一层白蜡，使涂过的地方不易上色，产生一种斑驳的肌理，达到虚实相宜，以虚促实的效果。

涂时，取一段白蜡烛，约三指宽，抹擦时横卧在纸上，均匀而轻轻地反复擦过纸面。画板须平整，用力宜轻而不宜重。

另一种方法，是用油画棒。也是在作画前先嵌一些块块点点的油画棒色。

从整体上说，油画棒色夹在水彩色间，效果显殊，很跳。正因为跳，就有一个和水彩色谐调的问题。因而油画棒的颜色，一般只作画面的小点缀，活跃情趣，丰富色相。用多了会破坏水彩画淋漓滋润的艺术效果。

作画过程中，如觉得油画棒色过于艳丽，跳跃，和周围的环境拉得太开，可乘水色未干时，用手指在上面挫抹几下，使油色和水色略微接近些，然后乘湿再上一遍水彩色。

4. 拓印法

是介于无笔画和版画之间的一种手法。一般是在平放的玻璃板上（玻璃板底下衬白布或白纸）随意地泼洒，倒上或画上水彩色。水多色多，色与色之间可以衔接，相互渗化，也可以不接触。总之，可自由地倒、涂、挤、泼、洒、滴等。水干时，即用水彩纸覆盖在上面，上下左右用手轻按，使整个画面汲上一遍色。觉得无遗漏后，拎住两角提起，平放在画板上，一幅无限天趣，变幻莫测的图画就基本形成了。当然，既是色彩自然混合，也就带有一定的偶然性与试验性，接连失败，或一举成功，都是有可能的。

《勇士》表现出远古文化神秘而质朴的美。先在画面上涂了白蜡和浅绿色的油画棒，然后再拓印。使画面基调的颜色呈朱红、土黄、浅绿三种。最后加上勇士的形象。

《交响音画——悲怆交响曲》则采用了另一种拓印的手法。作者以明亮灰背景与流畅起伏的线条为主要的艺术语言。当上述两遍色完成后，又以非常干净的浅灰的薄水粉色，涂在揉皱了的透明涤纶纸上，利用其不规则的轮廓，迅即把透明纸按在画面上，使得原来的波浪形的思绪万千的线条，被笼罩在雾一样的氛围中，意韵似乎更为生动含蓄了。

5. 夹色法

传统的水彩画，为了追求透明、轻快、亮丽、洒脱的艺术风格，有忌用白粉、黑色之说。对初学者来说，严格基础训练，避免画面出现脏乱、粉气、黑色之弊端，颇有道理。但实际上英国水彩画从来也不排斥用白粉。原因很简单，在透明的水彩色间混合了不透明的水粉色，使色彩之纯度，从单一透明扩展为透明、半透明、不透明三种，大大丰富了绘画色彩的语汇，增强了艺术的表现力和感染力。

夹色法有两种：一种是画面大部分是水彩色，小部分比较明亮的地方用水粉色。待整个画幅完成后，再用水粉白色细细添加，使整个画面充满浓淡、粗细的对比。

另一种方法是水粉水彩同时用，也可同时用国画，丙烯色。因为带粉质的颜料较重，湿画时，较易控制形的塑造。需要注意的是较为浓重的深颜色，为避免粉色，一般不宜调和白粉，不论是水彩白、水粉白。

6. 刮擦法

以刀、笔杆、指甲、牙签、海绵及其他器件代笔，在画面上颜色未干时，根据需要刮擦出来不同的线条和肌理。刮出的线条比画出的要自然、有力，且可以使画面透明，层次分明，表现树枝、草木纹等最为方便。

刀刮时要胆大心细，心中有谱，落刀不改。刮得早与晚，时间控制很要紧。刮早了，纸面上仍有水分，不仅白刮，还损伤纸张。遇到底色全干时，须要用更为锋利的剃须刀片了。剃须刀所刮之处，线条级细，白而亮。用水彩笔杆或指甲刮色，色相就钝得多了。

另外，亦可用刮刀作画。用不同形态，不同大小的油画刀把厚厚的粉质颜料刮上去，形成粗中带细，拙里见巧，耐人寻味的艺术情趣。为了生动塑造艺术形象，刮刀需有长短，大小，宽窄几种，以备不同用处。

用刀调色，一般不需加水，要求颜色鲜明，不发硬，最好是刚挤出的。

正因为刮刀画用色较厚，干后色彩艳丽，很少变色，这也是刮刀画的极大优点。

7. 沉淀法

利用纸线表现凹凸不平的粗糙纹路以及颜料本身的特殊性能，造成画面上颜色颗粒沉淀状态，叫做沉淀法。

沉淀法本来就是水彩画基本性能之一。画家有时候就是利用这种性能特点，予以充分的拓展，成为有别于其他兄弟画种的特殊效应。

法国水彩画家维纽尔，在描绘光影下的建筑物时，常运用群青，赭石两色，表现暗部与反光，既透明又沉淀，既整体又有细节，用笔不多，刻画精到，达到了出神入化的地步。

要取得沉淀的效果，除了纸张和颜料本身应有的性能，另一个必备条件，就是充沛的水分，有了较多的、高出于纸面许多的水分，才会使颜色沉淀和集聚成颗粒状。

广告色莹光桃红也会形成沉淀的效应，当桃红色与其他水彩色相调和时，颜色干后，都会凝集成点点浅红的颗粒状，使画面整体和谐，局部丰富，寓娟秀于平拙之内，含华彩于朴实之中。

群青、钴蓝、赭石、土红、熟褐、桃红、白等等颜色，都会起沉淀的效果。

8. 色线法

客观物象本不存在什么线，绘画上的线，是指物的外形轮廓线。这种线，随着视点的变动而在不断变动着。

水彩艺术一般是以明暗立体法塑造物象，不强调线的勾勒，也不特别强调线的地位和作用。但有时为了追求装饰味和画面的特殊效果，就以各种材料来勾线。如用水彩色，水粉色，麦克笔，油画棒等。所勾线条的颜色和线条的粗细、虚实、浓淡、强弱、曲直等变化，均视画面的要求处置，须从画面的风格和色调出发。

遇调和色调的画面，如果绿调子的蔬菜，勾翠绿或淡绿；金光灿灿的瓜果，勾以明亮的桔黄色；有时为求得画面稳定和平缓的色彩效果，勾以灰线或黑线。因为灰和黑在色彩学中皆属中性色，与红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色均为谐调关系。

也有在稳的前提下，稍稍求得一丝律动，一点跳跃，一种对比，以取得大调和小对比的色彩关系。既丰富局部，又不破坏整体的色彩效应。

9. 水粉法

水粉色和水彩色的颜料成分基本是相同的。水粉色不透明，有较强的遮盖力，而水彩色则相当透明。

绘画实践告诉我们：颜料的透明与不透明性，都是相对比较而言。就水粉色本身的不透明度也有不同的差别。白、土黄、粉绿、钴蓝、黑属于比较不透明，而柠檬黄、曙红、玫瑰红、翠绿、群青、普蓝等色的遮盖力相对就比较差，略有透明感。其余各色的不透明程度，处于两者之间。

水粉色的性能可薄可厚，能粗能细，又具有较强的遮盖力，所以它的表现力也是很丰富的。湿画时如水彩一般水色淋漓，绚丽多彩；厚涂时犹如画油画一样雄厚刚劲，形体坚实。

水粉画的作画步骤和水彩画基本相同，只是水粉颜色含有较多粉质，暗部比较透明的颜色如果复加在明部厚底上，效果极差，而且容易画脏。所以

一般水粉画总是从暗部着手，先浓后淡，由暗画到亮。

用色的厚薄，是指水与颜色的比例。一般先用较薄的色彩勾线和画背景，画出大体明暗和色彩关系，随着画面的不断深入，颜色也逐渐加厚。薄与厚也是相对的，堆得过分厚，颜色易脱落；过分薄易变色，缺少光泽感和分量感。当技法熟练时，也有一开始就画得厚的。一般的规律是明处厚，暗处薄；近处厚，远处薄；实处厚，虚处薄。

水粉技法中有两个用色问题，必须注意：一是粉气；二是变色。

水粉的白色，又称白粉，包括锌钛白、锌钡白。是浅色调的必备色。提高色彩明度的重要途径，即是调和白色。但是，白粉使用过多，或不善于控制使用白色，将会给画面带来粉气病，使画面苍白无力。

纠正的办法在于充分认识白粉的性能，控制使用白粉，尽量做到少用或不用。淡处用了，浓处就不用；明处用了，暗处就不用。尽量以淡色调和淡黄、柠檬黄、土黄、湖蓝、淡绿等色来替代白色。尤其暗部浓重的深色以不调白粉为好。

水粉干后变淡是普遍规律，作画时能预料这种变淡的效果，在把握明度和色相上就有了分寸。

但是，一部分水粉色在相互调和后，都会改变寻常干后变淡的规律，而成了干后变深。如果黑加白，这块灰色就要比湿的时候深得多。又比如玫瑰红加白，这块浅红色即使干透后，还会慢慢地不断地泛出红色。

上述两变，原因皆在颜色的本身。

因为黑白两种色的颜料本身成分不同。黑分子轻，浮在上面，白分子的颗粒重，沉在下面，所以这种灰色干后偏深。

大多数颜料的成分是由有机、无机和矿物质组成，性能较稳定。而玫瑰红是直接性染料，有较强的泛色性能（又称咬色）。就是说，虽然玫瑰红本身的颜色干后仍淡，但是和其他颜色混合，尤其加白粉冲淡后调成的浅红，这种红即使用再厚的白粉也遮盖不住。所以在一般情况下，明亮的浅色调须避免用玫瑰红调和。其他如紫罗兰、青莲等色和白混合后，也有泛色的性能。

10. 夹油法

调色时，加入少许的松节油（其他油类也可），则油水始终若即若离，既不能融洽地溶为一体，又你我相间，形成无数块块点点，拥在一起。这种夹油的水彩色，画在纸上，呈现出点点斑渍，粗糙而稚拙，与不渗油的洁净的水彩色形成对比，别有情趣。也可将色油、松节油、汽油等油剂滴在画面未干的部分，待色彩干后便可产生独特的肌理。

11. 空白法

利用洁白的纸面，空出或留出闪闪烁烁的白点，以形成一种生动的，跳跃的，生气勃发的感觉，就叫空白法。

《快乐的漫游》，约翰·库瑟作。就是一幅较为典型的空白法。画面上下，不论是树叶、树干、栅栏、路面、草皮均渐渐沥沥地布满了白点。局部看，也许会感到琐碎，但整体一观，却光彩夺目，生动非凡。尤其把在温暖的阳光照耀下，疏影横斜，枝叶繁茂，光彩熠熠的生动景象，刻画得淋漓尽致，。

很显然，空白法的画面也有一定的局限，色调浅淡或需要湿画的对象，就不在此例了。

12. 平涂法

平涂法就是将颜色均匀地平涂在画面上，基本上无笔触和肌理变化，不强调素描的立体感和空间效果。

这是一种简洁、明快而十分理性的技法，强调画面的平面性，易表现均衡、稳定、单调冷峻及平面图案性强的题材，是现代绘画中常采用的方法。

13. 渲染法

利用充沛的水分，比较光洁均匀地画出明暗层次，使得由深到浅或由浅到深的过渡较为自然，没有笔触，没有痕迹，这种画法就叫做渲染法。渲染法常应用在天空、江水或大面积的背景的描绘上。

所有的水彩技法中，最能表现水彩的淋漓酣畅、轻松朦胧、淡雅柔和之美的那就是渲染法了。它充分的利用色与水的丰富的变化及无限的可能性，显示出它的无穷魅力，大量的用水是它的特色。

渲染法是在画之前先将纸在水中浸透或将水刷在裱好的纸面上，之后进行着色渲染，由于颜料在含有水分的纸面上扩散，易产生迷人的色彩和变幻莫测的丰富的效果，这种技法的特色是其他绘画材料不易达到的。

此技法，最适于表现烟、雨、云、雾及霞光交融的气氛。由于颜色在未干的时候重叠上去，便会产生不明显的轮廓，使画面上的主题与背景浑然一体，让人产生梦幻般的联想。

在采用渲染法时应注意以下几点：

在动笔之前一定要有完整的计划，心中有数，为了有把握可先画一个草稿。

一般渲染的颜色在干了之后会变浅，故在湿纸上染色时要比预想的颜色深重一些。

作画时，画板宜平放，涂上颜色后，可依画面的需要将画板向不同的方向和角度移动倾斜。

渲染法可以用来为其他的画法打底子，先渲染出色调和大的气氛。

当你想洗掉不想保留的颜色时，要等纸约八分干的时候进行，太早或太晚都无济于事，而且易弄脏画面。

14. 丙烯法

也称压克力水彩画。丙烯画颜料是现代化学工业的最新贡献。它不同于传统颜料，是一种可塑性的胶状体。虽然丙烯色像水彩一样，仍然以水来调和，可是当它干了以后，就成了坚固而柔韧的薄薄的片状体，再也无法用水来洗掉了。所以这种崭新的绘画材料，以其用途广泛，色彩稳固，绘画技法的适应性大而得到画家们的青睐。在短短的时间里已成为世界广泛流行的绘画用品。

丙烯色薄画时，调入大量的水以后，色泽透明，亮丽，可当做水彩画一样加以发挥。如在丙烯颜料中掺入适量的白粉，就成了艳丽的水粉画，同样具有水粉色的遮盖力和透明性；丙烯颜料在不加水的情况下，如油画色一般可以采用层层堆砌的厚画法，笔触明晰，感觉稳重；如果掺入专门的丙烯调色剂直接用底料先在布上堆砌，等干了以后再用丙烯色覆盖在上面，则可产生更加丰富、深厚的效果，具有相当明显的体积感和雕塑感。

由此可见，丙烯颜料的性能优越，用途很广，技法可塑性强。作画过程中还可以根据需要在任何一种底子上都有极强的附着力，也就是说可以在任何的材料上作画如纸张、白布、帆布、三合板、纤维板、墙面等，且化学性能稳定，不因年月长久而变色、变脆、龟

裂。

作画时须注意下列事项：

丙烯颜料是以水来调和，所以干燥速度较快，且干燥后再也不溶于水，认识这一点，对作画技法和工具使用保养关系极大。如果技法上须深入刻画时可以加入适量的慢干剂。

调色前，先要把笔毛蘸湿，才不会使丙烯色和笔毛粘在一起。也就是说，随时都不要使笔毛干燥，也不要干燥的笔去蘸颜料，这是需要特别引起注意的。

丙烯颜料的透明度像其他颜料一样，也有不同程度的差异：有的透明，不大有遮盖力；有的完全是粉质，覆盖力极强，很不透明；有的则居于两者之间。绘画前，对各种颜料的性能须有一个大致的了解才好。

丙烯的绘画技法与步骤。可以把它当做水彩、水粉一样对待，能厚能薄，可干可湿。不同的是丙烯画在第一遍色干燥后，覆盖在上面的第二遍色是再也不会和底色搅混在一起了，任其反复地修改、添加，都不会弄脏底色。也可以把浅色复加在深色上，而不受其影响。如果水多色少，则也能获得水彩色那种用两色重叠后出现第三色的效果。

丙烯画用色不受限制，视画家习惯和画面需要。薄画时似水彩的方法，用中国毛笔或尖头的水彩笔；厚画时似油画，用扁平的油画笔、水粉笔。调色用水彩画盒或白色的搪瓷盘为佳。尤其是长方形的搪瓷盘，调色方便舒畅，用后便于清洗，有其优异之处。

如前所述，丙烯色干后即不易溶解于水，所以工作时宜穿旧衣服或工作服，地板上也须铺上几张报纸为好。

15. 漏洗法

水彩画洗擦的方法也是一项基本功。水彩画颜料的透明性能决定了把淡颜色加在深色上是没什么效果的。如果一定需要在深底上画淡色，只有洗出白地作画。但用水彩笔洗颜色，费功费时，效果又不佳。

漏洗法则是用稍厚的透明涤纶纸，根据需要洗刷的轮廓线，用锋利的刀片刻空，然后紧按在画面上，用潮湿的海绵轻轻擦拭，注意水分不宜太多，即可洗出你所需要的白地。待干透后作画，就仿佛画在白纸上一般鲜明。

点缀在深底上的点点淡花，可用漏洗法洗出来。作画时，根据布局的整体需要，漏洗一块，补充一块，以利于把握色彩的大关系。

16. 洒盐法

我们所说的精盐就是我们家庭里每天都要用的那种食用盐，盐的颗粒十分精细，一定要比较干燥的精盐才好用。

方法是这样的：先将颜色涂在纸上，过片刻，在纸半干状态时，将精盐自然的散在色彩上，颜色太湿或完全干后散盐均无肌理效果，过一会儿就会产生十分有趣的肌理效果，在散盐之后，我们还可以在上面弹一些色彩小点子，这样会使肌理效果更加美妙。注意在散盐的时候一定要适量，不可过多。用盐制作肌理的方法虽然简便而易出效果，但不可在画面上到处都用，要根据画面的内容需要运用，如：表现雨和雪的天气，草丛和树叶，石头及老墙，地面等等内容时，盐的运用会起到十分有效的作用。

17. 喷水法

用清水的喷洒来制作肌理的方法。颜色涂在纸面上在半干的时候，将清水喷洒在颜色上面，喷水时可用喷枪或喷壶来喷，也可用比较硬的笔刷蘸清

水之后，用手直接弹上去。为了肌理的变化丰富，可在第一遍水未干前再次喷水。要注意的是，喷水一定要适度，而且把握好颜色的湿度。

18. 溅色法

就是将颜色喷溅在纸面上或颜色上面，方法是比较自由的，你可将你所需的色彩蘸在比较硬的笔刷，如油画笔、牙刷等上，用来弹溅在纸面所需的部分。由于纸面的干湿程度不同和色彩的干湿变化，溅上去的颜色也会产生不同的效果，创造出非常丰富的肌理来。此方法要注意两点，一是画面的干湿程度，二是色彩喷溅时的浓淡程度。

19. 洒酒法

将酒精点滴或喷溅在画面的色彩上。注意酒精一定要在色彩湿的时候用上去，如颜色完全干后则无效果。还有一种办法是先将酒精滴溅在画面上，然后马上在上面涂色，也会产生特殊的效果。

20. 水迹法

水迹的变化往往可以给一幅作品增添一些意料不到的效果。颜色涂在纸上后，稍过片刻即可将清水点滴或冲刷在颜色上，也可以用笔蘸水画在颜色上，再调整板的方向和倾斜的角度，便可出现丰富而自然的水迹效果。颜色完全干了以后再在上面用水也可出现水迹，但水迹不明显，也比较死板。

21. 贴纸法

将不同质地和性能的纸片贴在刚刚涂上颜色的部分，使纸片将画面上的颜色部分的吸收转移，待颜色干了之后，将纸片撕掉，就可以看到特殊的肌理变化。我们贴上去的纸最好是采用吸水性比较强的和较薄的，如：国画用的生宣纸或餐巾纸和卫生纸等。为了使肌理的效果更明显，还可以把颜色涂在贴上去的纸片上。

22. 胶水法

将胶水涂在画面上，然后再在胶水上面涂颜色，颜色与胶水结合在一起就会出现特有的效果，有朦胧的感觉。

23. 流动、吹气法

颜色涂上去之后，将画板向不同的方向和角度倾斜，使画面上的色彩自然的流动和渗透，再用嘴或吹风机吹气便可产生有特色的肌理图案。

24. 干湿变化法

先将画面部分打湿或涂上水分含量不等的色彩，然后再画具体的形象或色彩，由于画面上的含水量不同，涂上去的色彩就会产生不同的变化。

第六章 水彩静物

静物画，是指以表现现实生活中静止物象为内容的绘画。凡具有审美价值的、静止的物象都可以作为静物画的描绘对象。对静物的描绘可作为独立的画科进行教学和创作，也可以成为绘画作品的有机组成部分，还可以作为造型基础训练的重要手段。由于静物的造型往往比较单纯，静止不动，置于室内，受光状况常较稳定，可根据画者的需要和能力组合描绘，对培养观察、分析对象的能力和绘画技能是条有效途径。因此，中外均采用静物写生形式进行绘画基本功训练。对于初学者，这种形式尤为适宜。

静物写生的训练程序

人们对知识的积累，技能的掌握有其过程和规律，都要经历一个由无知到有知再到博学，由不掌握到初步掌握再到熟练掌握的过程。静物写生训练，也是学习知识，掌握技能的过程，故必须从基础学起，由易到难，由简到繁，循序渐进地不断学习和训练。

水彩静物写生的一般训练程序，按静物组合的复杂程序排列常是：单个静物练习——简单静物组合练习——复杂静物组合练习；按用色难度排列常是：单色练习——限制颜色练习——不限色练习。在水彩静物写生的训练过程中，一般是把以上两种顺序综合安排，穿插进行。另外，根据学者的基础、需要、时间和教学者的习惯，在由浅入深、由易到难、由简到繁的规律指导下也可作多种程序安排。有的以静物难度为序；有的以用色难度为序；有的综合安排但舍去某些程序又增加某些程序。如对于无绘画基础的初学者，就可能在单个练习之前，作涂色块练习；对基础较好的，也可舍去前训练，而有意增加作业难度。自学者可根据自己的基础情况，参照以上程序进行安排。下面分别谈谈单色静物练习和限制颜色的练习。

单色静物练习：是指用单一色相的水彩颜料来画静物。这种形式既是水彩又是素描，说它是水彩，是因为它运用水彩颜料作画；说它是素描，是因为它运用单一颜色来描绘对象。这种方法，多用于初学者从素描练习到水彩练习的过渡。它排除多种色彩表现的复杂任务，运用初学者在素描练习中已熟悉的方法去画水彩，这样就可以把注意力集中在熟悉水彩画的工具材料性能和方法步骤上。任务单纯，解决问题迅速，是从素描向色彩画过渡的一种有效方法，可为造型打下良好基础。其具体做法是：用一种具有一定深度的水彩色，如赭石、土红、熟褐、生褐、深蓝、紫、深绿等均可，并加进少量黑色，将它们调配在一起，作画时根据需要用水冲淡使用。其着色程序常是由浅到深，由明到暗，由大面积到小面积，把画面铺满后，再根据需要逐层加深，直到调整完成。初学者要认识其意义，作一点单色静物练习是大有好处的。

限制颜色的练习：是根据静物组合的几个基本色相，有意限制几种颜色来作水彩静物练习，有的甚至从两三种颜色练习起，等熟悉其调和效果后再增加色彩进行训练。初学者画色彩画，一开始就用多种颜色是非常吃力的。因还不知各种颜色的性能，它们的色相、色性，以及不同纯度、明度的状况，更不知两色甚至三色调配后的效果和表现力。采取限制颜色的作画方法，就可以一一熟悉各种颜色的性能和它们之间的关系，逐步掌握各色的性能，充分发挥各色的表现力。同时，可养成分析对象色彩组合，注意画面色调和严格用色的习惯，培养以简练的语言求达意，以质朴的美姿去感人的艺术品质。

静物的选择和组台

画静物，首先要选择静物和摆设静物。怎样选择静物和摆设静物呢？下面看看《新疆瓜果》一画的静物选择和组合过程，然后再谈谈在静物的选择和组合中应注意些什么问题。这样可能较为实际。

这幅画是为乌鲁木齐市中小学美术教师水彩画学习班进行静物示范表演时绘制的。

学习班主持人邀作者进行水彩静物示范，准备了大量瓜果、器皿、衬布

由作者挑选。结果选择了哈密瓜、无核葡萄、红色果盘和红绿交织的壁毯作为道具进行静物组合。哈密瓜、吐鲁番的葡萄在新疆瓜果中自然最为典型，果盘和壁毯亦是新疆少数民族常用的生活用品。这样的选择既符合生活真实，又是艺术表现的需要，更增强了地方特点和民族特色。其形色的选定，既是为了主体物的突出和画面的统一协调，又是为了加强热烈迎宾气氛的需要。

静物选定后则是进行静物设置。为了主体物的突出，将哈密瓜和几串无核葡萄置于果盘的中心部位，并将果盘放于位置较低的平铺壁毯上。这样的设置既符合新疆席地共欢的生活习俗，又可使观众产生亲临其境之感，有利于主题的表现。这个静物设置后，又在适当位置增放了几个苹果，这既是构图的需要，又增加了果品丰盛之感，并避免了哈密瓜和葡萄大小过于悬殊的缺陷。这组静物就这样设置就绪了。

上述例子可看出，静物的选择和组合应注意以下几点：首先，要对描绘的对象有所感受，要有明确的构思。其次，根据主题、构思选取主体物，再根据主体物选择陪衬物。在选取时要注意内容的内在联系，既符合生活的真实又符合艺术美的要求。第三，静物的组合，要符合突出主体的需要，并做到合理自然。也就是说，组合物的形状、大小、色彩、质地的统一与变化，光线的照射，背景的处理，组合物的位置和关系等，都应有利于主体物的突出并符合美的原则。

总之，静物的选择和组合，是一门值得研究的学问，其中色括很多构图学的原理，仅此一例，难以一一述尽，这需要认真研究，不断实践去掌握。作为教学者，在摆设静物时，要阐述为什么这样选择和摆设，有机会也可以让学习者自己选择和摆设静物。这将有利于学生学习积极性、主动性和创造性的发挥，有利于对静物的理解 and 艺术处理。

下面结合《青桔》一画，介绍着色方法的综合运用。这幅画有水果、丝织衬布、金属、玻璃、草编器皿等几种不同材质的物象，描绘时作者采用了不同的着色方法。为表现青桔明亮而模糊的高光，采用干擦法着色；为表现金属保温瓶明亮而清晰的高光，预涂白色油画棒遮挡；为表现玻璃和金属高光的差异，采取干后重叠留空，体现出玻璃的高光。草编果盘光色变化柔缓，采取干后重叠法描绘；绸巾底色与花纹色相距甚远，则采用并置法着色。总之，画法的运用要以表现对象为目的。

着色程序的安排

水彩画十分重视着色程序的安排，这是其工具、材料特性决定的。水彩画用水调和透明的颜色作画，色调的浓淡是借助亮度和色层的厚薄体现的，水分的多少，底层的干湿，接色的快慢，对画面色彩的准确性和表现效果关系极大，必须重视着色先后程序的妥善安排。水彩画的着色程序，可以归纳为以下几种：

1. 先浅后深或先深后浅

这是从色彩的深浅来分析画面着色的先后次序。水彩画是使用透明或半透明颜料作画，透明颜料深色可以覆盖浅色，浅色难以覆盖深色。因此，水彩画多是先画浅色，后画深色，先浅后深是水彩画一般常用的着色程序。这不仅对画面深色块和浅色块而言，并包括对单个物的深色和浅色而言。《西

《睡果香》一画就是从浅色衬布画起的。从画面深色画起或部分从深色画起，有时也是必要的。从深色画起一般容易用色肯定、明快、单纯、概括，适宜表现明暗显著，轮廓清晰，层次分明的物象，并有利于短期作业的迅速完成和对色彩、形体的概括。《新疆瓜果》一画就是从深色的背景画起的，但背景却又是从浅色部分先起的。

2. 先主体后环境或先环境后主体

这是从主宾关系来分析画面着色的先后次序。主体物是画面的中心所在，一般在画面占较大面积，明暗显著，色彩突出，根据先画浅色、先画对画面起决定作用的颜色原则，一般先画主体物，后画陪衬物和背景。这样的着色程序有利于主体物的刻画和表现。《丁香和波斯菊》一画就是从主体花头先画起的。但有时环境与主体物在明暗、色彩和虚实关系上距离较大，不先画环境则影响主体物的描绘和对整个画面色彩的把握，在这种情况下，又可能先画环境，后画主体物。如《新疆瓜果》一画。

3. 全面展开，逐层深入或部分展开，一次直取

这是从画面的展开度来分析着色的程序。全面展开逐层深入是把对象各部浅颜色铺满后，再层层加深，逐步深入的着色方法和程序。采取此程序着色，便于画面的全面比较、调整和充实，是初学者易于掌握和比较稳妥的着色程序，适宜长时间作业，对复杂对象进行描绘（如《青桔》一画）。部分展开，一次直取是一部分画完或基本画完，再画另一部分的着色方法和程序。有经验的老画家多采用此程序作画，学习者则用在短期作业或对象复杂，画幅较大，又需湿画效果的画面，只能根据画面情况，将其分成几个部分，一部分一部分完成，才不失湿画效果。采取此程序着色，虽从部分着手，但必须整体观察，胸有全局，方能收到较好效果。

4. 从鲜颜色画起或从灰颜色画起

这是从色彩的纯度来分析画面着色的先后次序。从鲜颜色画起，就是从色彩纯度高，易于辨认的颜色画起。此程序多用在色彩对比较强的画面，《水蜜桃》一画就是从鲜艳的水果画起的。在对象色彩调和、接近的情况下，又可能先找准画面灰色，然后再画纯度较高的颜色。这样，可以使个别纯度较高的颜色仍居于统一的色调之中，而不致走调，影响画面色彩的表现。《新疆瓜果》一画，就是先画灰色，后画鲜艳颜色的例子。

以上是从几个不同角度分析画面的着色程序，为的是述说方便，但对于具体作画来说，它又可能是几种程序同时并用，穿插交替使用。既可能是这一程序，又同时是那一程序；或是先采用这一程序，后又采用那一程序。将其多种程序置于一起对照说明，为的是使初学者了解着色程序并不是绝对的，只不过是特定情况下，可能按某种程序着色更为适宜。有经验的画家可以从画面的任何一处画起，因为他善于解决遇到的难题。对于初学者来说，还必须学会妥善安排画面的着色程序，不仅考虑哪先画，哪后画，而且要结合着色方法、接色时间，对画面着色程序作详细而周密的安排。

室内光色状况分析

表现物象在特定时间、环境和条件下的光色状况是写生色彩的重要要求。为了使初学者在开始进行色彩画训练时，就能以写生色彩的要求去观察和描绘对象，进行光色变化规律的研究和探讨，现结合静物写生需要，对室

内物象的光色状况作以下简要分析。

1. 室内物象光色一般状况

室内物象一般受特定角度射入的天光照射，光线比较稳定、柔和，明暗和色彩对比不强，暗影较多。受天光照射的物体，明部较清晰；处暗影部分，色彩较灰暗，明暗也不清晰。

室内空间较小，物象的色彩空间透视变化没有室外显著，固有色较显露。景物之间的距离较小，色彩的互相影响较大，背景的色彩对物象影响也较显著。

2. 物体明暗各部光色状况

物体的高光是物体上反射光最集中部分，亦称辉点。室内物体的高光一般是天光的反射，色性偏冷，其色相是天光色或接近天光色。

物体的明部受天光的照射，多是天光色和固有色的综合，一般偏冷。但如环境反光色比天光色更冷，明部在暗部偏冷的对比之下，也会出现偏暖的现象。

物体的半明部（或称中间调子、半调子）是侧受天光部位，也受环境反射光影响，但一般影响不大，因此固有色较明显。其色相是固有色、光源色、环境色三者的综合，又以固有色为主。其色调的冷暖一般以物体固有色的冷暖状况为转移。

物体的反光是接受环境反射光部分，受环境色影响较大，其色相是固有色和环境色的综合，常以环境色为主。

物体的明暗交界部分，是既不受天光照射，又很少受环境反射的部位，故色度较深，其色性冷暖一般介于明部与暗部之间。但在明部受冷光照射，暗部也受冷光反射的情况下，这部分色性则偏暖。反之，则偏冷。

3. 光照角度不同所产生的变化

正面光照射的物体，光线从画者方向射向描绘物，物体中间明，边沿暗，明部面积大，变化丰富，暗部面积小，变化较少。物体明暗变化微弱，光色现象不明显。

侧面光照射的物体，光线从侧面一方射向描绘物，物体呈半明半暗状态。受光面光源色明显；背光面环境反光色突出；中间部位固有色清晰。物体明暗层次多，色彩变化丰富。如《西陲果香》一画。

逆光的物体，光线从画者对面方向射向描绘物，一般呈上明下暗状态。物体光色变化显著，冷暖对比强烈，明暗对比突出。明部面积小、变化少，多受天光影响，色性一般偏冷；暗部面积大，反光明显，色彩变化丰富、透明，色性一般偏暖，如《水蜜毛桃》一画。

总之，室内物象的光色变化是极其丰富的，它是物体固有色、环境色和淘汰色相互作用的结果，描绘时它又与物象位置、画者角度、画面色调密切联系。研究物象各部色彩变化，就必须把几方面联系起来进行具体观察、分析和比较。机械搬用以上规律不能表现千变万化的光色世界。

小色稿的练习

静物写生中的小色稿，是为了绘好一幅静物在绘制前所作的小幅色彩摸索练习。在正式画一张色彩画之前，先画一张或数张小色稿是非常必要的。这就像进行一项新工作前的试点，生产一种新产品前的试产。目的是通过试

验发现问题，解决疑难，摸索工作规律，为正式进行此项工作创造条件。画小色稿对于静物、风景、人物写生都是必要的。

小色稿练习的中心任务是研究和把握对象大的色彩关系与明暗关系。在小色稿的绘制过程中，必然会对绘画诸因素进行研究和试验，并获得绘制过程中的经验。譬如：构图处理、方法步骤、着色程序、色彩调配、用笔等方面的研究和经验积累，这是无疑的，而且这些方面的收获对绘制正稿也是有益的。然而，这并非是绘制小色稿的主要任务和目的。如色彩小稿在把握对象大关系上确有所获，它将为绘制色彩正稿提供有益参考，为把握色彩大关系奠定基础。这些对于画好一幅色彩写生是至关重要的。

绘制小色稿的方法，是在初接触对象的新鲜色彩印象下，在小块画纸上把对象大的色彩关系、印象和气氛记录下来。它不求画面的完整和细致，要置细节于不顾，不择手段的摄取对象大的色彩状况，一次未达到者，可通过调整修改或多画几张，达到准确而概括地体现。初学者画小色稿常出现以下两种情况：一种是草草几笔，大的色彩关系未体现也不修改，这是对小色稿不重视或误认为小色稿就是寥寥几笔，不需修改所致；另一种是画得十分完整细致，把小色稿画成了正稿的缩样，这是不理解画小色稿的目的和意义，混淆了小色稿同小样稿的区别所造成的。以上两种情况均不符合绘制小色稿的要求。

画好小色稿，关键在于整体观察和善于概括提炼。写生色彩要求表现对象的色彩关系，把握对象色彩关系的关键在于整体观察，全面比较。方法是以描绘主体为视觉中心，一眼看到对象全部，进行广泛而全面的色彩比较，以求得色彩关系的准确。这是写生画把握色彩关系的关键，也是画好小色稿的前提。再者，艺术不同于自然，概括、提炼是艺术不同于自然的特征，小色稿在较小的画面里，体现对象大的色彩关系和明暗关系，自然更应注意概括和提炼。画小色稿时要有意舍弃其不必要细节和明暗层次，以概括、洗炼的形式，体现对象色彩基本特征，否则就达不到绘制小色稿的要求。《熟透的苹果》是正稿和小色稿的对照，可以从中看出它们之间的差异。

总之，绘制小色稿对绘制正稿，把握大的色彩关系是十分有益的，对培养正确的观察方法，训练概括、提炼的能力，也是有好处的。初学者一定要养成绘制小色稿的习惯。

质感的认识和表现

不同的物体具有不同的质地。质感是指造型艺术通过不同的表现手段，表现出各种不同的物体所具有的物质。真实而生动地表现出不同物体所具有的特征，是写实绘画表现真实感的需要，是静物写生的突出要求，是衡量绘画基本功的重要方面。初学者要注意利用静物写生描绘不同物体的良好条件，锻炼和提高对于不同物体质感的表现能力。

绘画表现物体质感，就是表现物体质地所显现出的可视特征。不同的物质材料构成不同质地的物体，不同质地显现出不同的可视特征。如坚硬或柔软、光滑或粗糙、厚重或单薄、透明或不透明、蓬松或板结、鲜嫩或枯萎等特征。绘画是造型艺术，它一般不直接显现实物，对于物体质地和真实感的表现，是通过描绘其可视形象来表现。即通过线条、明暗、色彩、笔、材料等表现手段，在平面上描绘出物象的形体、纹理、表面及吸收和反射色光的

状况等质地可视特征，并借助于人们的经验和联想，形成某种质地的感觉和实物的印象。如表现了物体的折光现象，就可以使人感到这是透明的物象。又如具体而准确地表现了某一玻璃器皿的折光、反光、形体、纹理、表面等质地可视特征，人们就可以认定是描绘的这一玻璃器皿，而不是其他物象。绘画就是在平面上，通过表现物体质地可视性，表现物体的质地感，简称质感。

表现物体质地感，要抓住物体质地主要可视特征和典型部位进行描绘。物体质地可视特征是多方面的，包括形体、表面、纹理及吸收和反射色光的能力等，它们之不同，则是显现不同质地物体的可视区别。描绘时，均应注意体现，但其仍有主次之分。如金属制品和木制品质地不同，其形体、表面、纹理及吸收和反射光的能力也就不同。金属反射色光的能力强，木器反射色光的能力弱，并有突出纹理，这是它们各自的主要可视特征。表现时，在拒绝其他可视特征的同时，要重点抓住主要可视特征进行描绘，甚至进行强调和夸张，金属和木器的质感就能很好地表现出来。另外，有时由于各种原因，其可视特征表现得不够典型，在这种情况下，就要选择其他体现质地可视特征的典型部位进行描绘，排除其偶然因素，达到对物体质地的突出体现。

水彩画表现物体质感，要动用各种技法手段。形体、明暗、色彩准确，这是色彩绘画的共同要求。用水彩画工具材料表现物体质感，就要动用水彩画各种技法手段。即不同着色方法、笔触、留空技法等的恰当使用，才能使不同物体的质地画面上准确、生动地体现。如用干画法表现质地坚硬的对象，湿画法表现质地柔软的对象；用不明显笔触表现表面平展的对象，明显笔触表现表面粗糙的对象；用明显留空表现反射光能力强的对象，柔和留空表现反射光能力弱的对象等。总之，水彩画技法多样，表现物体质感时，就必须深入观察、分析，比较各种不同物质的可视特征，根据表现质感的需要，灵活和创造性地使用不同技法，在白纸上就可以表现出光彩夺目、质地万千的对象。下面谈谈《糕点饮品》一画的质感表现。这幅画主要是糕点、玻璃器和挑花桌布几个不同质地的物象。为其质感的表现，我注意研究了它们的质地差异并运用不同技法进行表现。糕点柔软而蓬松，形体变化柔缓，色彩变化细微丰富，描绘时我运用接色法接画出渐变的基本形色，再用干后重叠法并以隐晦的笔触表现其形体的缓转和色彩的细微变化。玻璃器坚硬、光滑而透明，形体转折流利，高光、反光、透光均较明显，其厚薄及所盛物的颜色决定着色彩的变化，描绘时我强化了高光、反光、透光的表现，多采用湿时重叠法表现其厚薄和盛物状况。白色挑花桌布柔软、单薄、透底，转折缓、折纹显，其色彩因光照和厚薄透底状况而改变，描绘时平面桌布我用油画棒预画出织纹后再涂底色；立面桌布则是先涂底色再吸洗出花纹。通过以上诸多方法，几个不同质地的物象质感就突出地表现出来。

水彩花卉的画法

花，色彩艳丽，形态多姿，为人们所喜爱，为画家所描绘。画家描绘花的美姿，不但可以美化生活，振奋精神，而且可以借花的美质表现一种精神和品格，给人以美的享受和熏陶。然而，由于花的种类繁多，形状、色彩、姿态各异，加之其质地柔软、透明、鲜嫩，更增加了表现的难度。画花卉是绘画基础训练中较难的课题。

花有数千种，各有特色，不能一一谈及。但从其外形分析，不外乎有大花和小花、单瓣和复瓣的差异。结合《丁香和波斯菊》一画谈花的画法，就可侧重介绍中小型花和单瓣花的画法，并推及大花和复瓣花头的画法，有举一反三之助。下面具体谈谈《丁香和波斯菊》一画的绘制过程。

设置：丁香花小而碎，多个花头长在一起，近似串串葡萄，姿态多样，色彩优美，为了丰富画面，则又寻来几枝波斯菊，插入玻璃瓶置于丁香花的偏后部位，桌面仍感空虚，便随意撒放了几个花瓣。两瓶花安放好后，作者对花的主次、疏密和不同朝向进行了调整，形成了浅灰色背景托深色花，深色花衬浅色花的状况。这样，一个主次分明、层次清楚、疏密适当、统一而有变化的静物设置就显现出来了。

构图：根据整个静物的组合状况，采用了横幅构图。勾画轮廓时研究了整个静物的外形变化和留空状况，使其既不拥挤又不空虚，外形具有节奏变化。为了表现花和叶的生动姿态和组合状况，对花和叶的大小、疏密、前后、隐显以及俯、仰、向、背进行了认真观察和勾画，主要花勾画细致，辅助的花和叶仅勾画其外形。这样在勾稿时就分清了主次，给着色用笔留下了创造的余地。

着色：着色前对整个静物的色彩组合状况进行了观察，对着色方法和程序亦作了分析和安排。这组静物比较明亮，黄灰色环境包围着紫色和红色两组花束，紫、红两色花束又衬托着明亮的浅色花头，色彩艳丽、层次分明、主题十分突出。着色以干湿画法相结合，从浅到深较为适宜。根据这种分析，涂绘大调子时，从浅色花头和水罐画起，仅画出浅淡的基色；然后将纸染湿，用大笔接画背景并力求一次画准；在背景未干时就重叠模糊而虚远的花和叶，并逐步画向较清晰的及至玻璃瓶和桌子。主要花头和前突的部分物象，等大体色干后用干后重叠法再进行加工。这幅画朝前的浅色花头是重点描绘对象，丁香花小而碎，加工时未一一刻画，主要是画出花头组合的大的形体、色彩、明暗和层次，在其基础上仅对个别突出花头进行加工；波斯菊是单瓣花头，视其单薄但有体积，描绘时我抓住它俯、仰、向、背的不同朝向，花瓣起伏及其转折的表现，其体积状况就显现出来。

花难画主要有两方面难题：一方面是因为花的种类繁多，形色多样，俯、仰、向、背更是变化复杂；另一方面是花束组合，外形起伏多变，花叶四散难以表现。描绘花主要在于先画好花头的形体起伏和明暗色彩变化，以体现其基本形体特征和色彩，在此基础上再抓住个别突出花瓣深入描绘，以表现其个别特征和生动姿态；表现花的组合，首先要把握花束组合大的外形变化，然后再分组描绘其内部起伏，并靠虚实和不同朝向体现其花叶四散的整体形态，这是画花的基本方法。总之，画花要研究其自然生长规律，并遵照艺术规律去概括处理，任何复杂的花束都能真实、生动和艺术地表现出来。

第七章 水彩风景

风景写生的特点

风景与静物不同的是，静物可以由人来支配组合，人为的因素比较多，而风景则更加自然原本，不受画家的情感支配，只是画家在选择和描绘时才加入了感情的因素，因此风景画更能锻炼画家的观察力和概括力。

在画风景的过程中，应选择不同的内容来训练绘画的技巧。如同一风景在不同的季节、气候及光线下的变化，可用水彩画的干湿的不同技法来表现不同的内容、气氛和色调。如：雨天和雾天的景色就适合用水彩的湿画法来表现，晴天和阳光下的景色则适合干画法，而有些景色则需用干湿结合的画法来表现，要根据不同的对象特点灵活选择相应的技法，以达到画面的完美。

风景画中很重要的一点就是取景，也就是我们的视角，应从绘画的角度出发，强调绘画的特殊语言，用造型、比例、色彩、构图和色调来表达我们的情感世界。

在这里介绍一点最基本的水彩技法，当你通过自己的实践的积累，经验丰富之后，具体画什么就不成问题了。画得好坏就看你是否经常练习了。

风景写生的空间处理

初画风景的时候常会碰到如何处理空间的问题，所面对的景物空间可能是十分复杂的，要比在室内画静物时的空间复杂了很多，该如何解决这个问题呢？以下几点是一些有效的办法。

1. 处理好画面景物的明度变化

色彩的明度变化可以很自然的给画面拉开空间，一般来讲，远景的明度比较高，近景的明度比较重，如：当观看群山的色彩时，就会发现群山远近的色彩明度变化了。

2. 刻画的精细程度对空间的影响

一般来讲，在一幅画面里刻画比较精细的物象会在视觉的前面，更引起观者的注意，相反则会在视觉的后面，比较虚。

3. 色彩的纯度（彩度）的处理

在人群中最能引起注意的是身着鲜艳色彩服装的人。同样画风景时，就应将前面的物象或主体的颜色画得纯度高一些，远处的物象及次要的物象的色彩纯度画得低一些。

4. 色彩的冷暖对空间的影响

一般来讲，暖色给人近的感觉，冷色则给人远的感觉。在处理画面时应应用比较暖的色彩来描写前面的主体，用比较冷的色彩来表现后面的次要的东西。

5. 笔触的处理

在一幅画面里，一般笔触大而明显的部分会更触动人的视觉，更引人注目，而笔触小而模糊则会引不起视觉的关注。所以描绘的过程中一定要考虑笔触运用对空间的影响。

6. 光影对空间的影响

在一组风景中，光影的变化会对空间产生很大的影响，光影的对比愈强烈愈会加强画面的空间感，我们要加强画面主体及前方物象的光影对比，远处及比较虚的物象则应减弱光影的对比。

7. 干、湿画法的运用

水彩画的实践证明，干画法与湿画法的不同运用对空间的变化有着十分明显的影响，一般我们都会用干画法来表现前面的主要物象，用湿画法来处理远处的比较虚的物象。

8. 不对称的形象可加强空间感

我们在画风景时要尽可能不让画面上出现对称的形象，因为对称的形象会使画面缺少空间的感受。

另外我们还可以在画面上人为的点置一些小动物或一些与画面有关的器物及图案和肌理来处理画面的空间。

风景写生步骤

白桦秋色（渲染法重叠法），水彩风景步骤图。

用 HB 铅笔画出白桦树的姿态。

将白桦树干及主要的枝子用遮盖液涂上，树干下面的草地部分，用蜡笔不同的冷暖色点出不规则的点子（省略图例）。

将天空、远山和近处的草丛的颜色涂出，涂色彩之前先将纸面用清水打湿，草丛涂上色彩后，用了喷水、弹色及撒盐的方法，产生了丰富的肌理变化，使草丛色彩更加丰富生动。

将画面上所有的遮盖部分用橡皮擦去，之后深入的刻画树干部分及树枝的变化，点出树的叶子，调整画面的关系，丰富草丛的色彩。

这幅作品采用的是渲染法和重叠法，表现深秋时节白桦树的姿态及优美的秋天的色调和丰富的色彩变化。强调白桦树的动态表情和特有的高雅的性格、画树木时，一定要了解树的生长特点和它结构的特征，用生动的形态来表现它们的个性和精神。

第八章 水彩人物

1. 人物写生的特点

在水彩画中水彩人物是比较难掌握的，不像静物和风景那样可以把对象随意的增减、修改比例、变换色彩，它要求有十分准确的造型能力和良好的素描功底，特别是人物表情和动态神色的刻画需要画家有十分深厚的功底。

人物的肤色变化是非常微妙的，在不同的光线和环境中肤色的变化就更加丰富了，我们须在纸湿的过程中来表现颜色的变化，使颜色相接的比较自然生动。要抓住大的肤色基调，大胆的概括，下笔干净利落，不拖泥带水。初学者可多画一些淡彩人像和人体速写，这对提高技法是十分有益的。

2. 人物写生分类

头像：在画人物头像时，首先要注意面部的结构及肌肉的变化特征，抓住大的色调及冷暖关系，强调五官神态及微妙的色彩变化。画头发时不要只用单一的墨色来表现，要考虑环境色及淘汰色对头发的影响，强调冷暖色的对比。画的过程中适当的加入一些褐色或普蓝色倾向的色彩，可使头发的色彩变得生动而自然，还要注意干、湿画法的结合运用及高光的处理，画面的高光最好是留出纸的空白。

半身像和全身像：画半身像和全身像时，要处理好面部色彩与服装色彩之间的关系，注意手和脚的刻画，还应注意人物与背景的构图处理。肤色的变化直接受到服装面料颜色的影响，要仔细的观察对比光源色及环境色对肤色的变化所起的作用，同时也要主动的处理好画面的主次虚实关系。处理服装时要从画面的整体出发，色彩及图案要恰到好处，不可喧宾夺主。

人体：用水彩来表现人体是有相当大的难度的，要求你既要有严谨的

造型能力，又要有表现色彩的丰富的经验。我们要认真了解人体的结构特征及肤色的变化特点，做到胸有成竹，一气呵成。

3. 人物写生步骤

太行山娃。

用 HB 铅笔起稿子，注意造型和素描关系，为上颜色打下好的基础。

画出小山娃的面部色彩及衣服的大色彩关系，下笔要大胆准确，不可拖泥带水。面部是先用清水打湿纸面，之后再上色，并画出大的明暗关系，使颜色的衔接比较自然。

进一步刻画面部的色彩变化及头发的颜色，将衣服的色彩及衣纹深入表现。

将背景颜色全部涂上，调整人物的面部色彩，刻画面部的神态，画出衣服的花纹和背景的色彩，画背景要注意虚实处理及冷暖的变化。

这幅人物作品是要表现太行山区的农家小女娃在上午的逆光环境下的动人的神情。面部的神态在逆光的条件下显得比较朦胧，裤子的鲜艳的红色同背景的色彩形成强烈的明暗及色彩的冷暖的对比。画面是要强调小女娃的面部神情，背景画的比较写意，增加了画面的虚实效果，突出了主题。

画人物是比较复杂的，即要有严格准确的造型，又要有丰富微妙的色彩变化，要学会用色彩来塑造形象。

第九章 水粉画工具材料

研究水粉画的工具材料目的在于了解其性能和弊端，以便发挥其最大限度的积极作用，抑制其缺陷，创造新的工具材料。

由于水粉画颜料自身的特点决定了这一画种的作画和画面的特点，包括易脏、易粉、易灰等弊端。因此研究颜料的特点就成为学习这一画种的必由之路，同时也包括发展这一画种的使命。

水粉画颜料及用笔方法：

水粉画颜料是用颜料粉加水加白粉和胶，按一定比例混合而制成的，为了防止霉变还加进了一定量的防腐剂。用颜料画画的时候，用白粉和水作调和剂。由于颜料、白粉和水的应用，它们之间就出现了量的不同变化和混合后的不同结果问题。

水粉画颜料由于都含有一定量的白粉，所以与水彩画颜料相比较透明性很差，因此后一种颜料可以覆盖前一种颜料，使用时可以修补。从这一点看水粉画颜料很像油画颜料的某些特点。又因为用水作调和剂稀释颜料，导致颜料稀稠厚重的不同画法，出现类似水彩画颜料半透明和不透明的用色方法。一是水少厚涂如同油画的用色方法；一是水多薄涂类似水彩画颜料湿接的用色方法，但由于颜料本身含吸一定量的粉质，画出的作品显得沉闷，而且必须在前一色干后才能进行细部刻画，又显得既不同于油画，又不同于水彩画，属于自身的特点。所以不论用何种方法绘画，水粉画就是水粉画。虽然它与水彩画、油画有一定的相似之处，但终究不是一回事。水粉画颜料虽有干湿的差别，水分在颜料中起着一定的作用，但又不是决定性的作用。

锌白或钛白一般均称白粉，简称粉。粉色明度高，但不透明，具有覆盖力。水粉画颜料除本身含有一定量的白粉外，使用时如要提高明度，一定要加粉。加粉后的颜料明度提高了，覆盖力提高了，但纯度降低了。

拖：拖是指在涂色过程中，用力不同，效果不同的一种运笔方法。如先实后虚的拖笔方法，落笔后，在笔的运行中逐渐将笔锋拉起来，产生一种由实到虚的颜色效果，有如小小的色彩退晕效果。这种笔触可长可短，可大可小，常常用来表现高光不太明显的情况下的一种渐变状态。

扫：扫是一种快速虚笔着色方法。笔的运动方式有如用扫帚扫地一样，在画面上一掠而过。这种笔触多用在画面次要部位的快速涂色。

点：笔触的外形如点状。点的笔触除了形象地表现物体特征之外，还常常用来活跃画面气氛。西方点彩派绘画方法是用各种颜色的点在画面上组成物体形象或光影关系。近看画面上完全是些小点点，远看则是完整的形象，画面用笔方法统一而且画风很有情趣。现在仍有不少画家用这种方法进行创作，一旦画面缩小，效果会更好。英国画家威廉·亨特的一幅水粉画作品《花》就是用点来完成的。

勾：勾是水粉画的一种作画方法，先将所描绘的物体用统一的颜色勾出轮廓线，然后根据物体的结构与固有色等关系将颜色填在轮廓线内完成作品。还有的时候，在画面完成之后，再用一种颜色将物体勾个边框。勾的用笔方法很多，有直线、曲线、折线等等，目的是将物体与周围环境分开，使之更加突出清晰。

晕：晕是一种渐变色彩的画法。大面积的晕可以通过小笔触的色彩逐渐变化来完成，也可用大刷子来回摆动完成色彩的渐变。小面积的晕只能通过两色或三色在画面运笔，反复涂抹逐渐达到晕的效果。现在有不少画家在制作宣传画时用喷笔达到颜色均匀的渐变效果。

水粉画涂色用笔方法带有一定的个性色彩，是一种变化较多的绘画手段，只能大体粗略说明，不宜作统一规定。应准备一些白瓷碗之类器皿。

颜料盒中颜料的排列一般参照新买的颜料排列即可。有按冷暖顺序排列的，也有按明度顺序排列的，还有按习惯顺序排列的。颜料盒用的时间长了，有的干裂，有的混有其他颜料已无法再用了，应及时清理换色。每用完时应洒上一些清水保持颜料的湿度便于下次作画。

画纸：水粉画用纸不是太讲究，因为这一画种适应性很强，可以在任何较为结实的纸张上作画。纸色要求也不高，有时可以用硬卡纸、铜板纸、纤维板、三合板等以及劣质纸上作画。大幅作品可以将纸裱在木板上作画或者将布刷上胶水干后作画。

画板：室内写生用五合板、绘图板均可作画。室外写生最好用五合板裱上纸作画，因为室外写生时画面干得快，如用图钉固定画纸容易变形或扯裂而无法作画。最好将纸裱在画板上作画，还可以同时裱几张纸备用。

除以上工具材料之外还应准备水罐、小凳、刀子等备用品。

第十章 水粉画技法

艺术表现的方法无论从历史的发展还是从每个艺术家成长的过程进行分析，都要经历一个从无到有又从有到无的演变过程。无法乃至法，对于技巧娴熟，造诣高深的艺术家来说，草草数笔似漫不经心地随意涂抹，然笔笔皆合法度，妙趣横生。有欣赏能力的人不难看出，这种漫不经心与不负责任的胡涂乱抹有着本质的区别。欲无法，必先有法，最大的表现自由产生于严格的基础训练之中。

一张水粉画无论其形式结构多么复杂，其色彩变幻多么使人眼花缭乱，只要我们认真分析，大都可以找到运用技法的踪迹。研究为了应用，下面我们从构成画面的基本形式要素入手，进一步探求相应的表现技法。

1. 平涂

在大面积的底子上均匀地涂布颜色是绘制宣传画、装饰画时经常遇到的课题，在写生中，也是必须掌握的一种基本技法。平涂看来似乎简单，做起来并不容易。

那么怎样才能把颜色涂得匀呢？第一要把颜色一次调足，第二要稀稠合适，第三要尽量使用大些的笔（涂大面积可使用板刷）有秩序地涂抹，用力要均匀，使笔笔衔接不留痕迹。如将画板侧立保持一定倾斜，使颜料微微流动，则更有利使笔触融合。

2. 渐变

由一种颜色向另一种颜色缓慢的过渡推移称之为渐变。自然界中的许多色彩，如天空的霞色、水果的表皮、球体的明暗等，都有明显的渐变特征。

绘画中的渐变，可分为明度渐变、色相渐变、纯度渐变及包含多种因素的复合渐变。

表现渐变的方法很多，例如：

将纸面涂水打湿，趁湿依次涂以不同的颜料，借助水分的流动使各种颜色互相渗化，形成自然过渡。

在已平涂好的色底上，趁湿用蘸有另一种颜色的画笔从一个边缘开始与底色相混合，并逐步向对面方向移动，直到混合均匀。

用板刷（或画笔）笔锋的两端分别蘸取不同的颜色，一笔下去，两色交融，变化自然。此种方法常用于表现花瓣、水果上颜色过渡。

阶梯式渐变：在调色板上调好两色之间的一系列过渡色阶，按顺序依次排列笔触，形成渐变系列过渡。所谓干画法的多层着色，大体上属于这种方法。

空间混合式渐变：两种颜色通过点状或线状的交互排列，通过疏密多寡的变化利用空间混合的视觉原则，造成渐变的效果。点彩画法及喷绘中的混色法，大都属于此种类型。

3. 叠色

在第一遍颜色干后叠加第二遍、第三遍色，是水粉画中常用的方法，叠色方法有两种情况：使用浓厚的颜料将某一部分底色覆盖或以稀的半透明色层罩染，各有不同的效果。但无论采取哪一种方法，实际操作时都要动作敏捷，下笔力求准确，以避免将底色搅起，使用丙烯颜料就不存在这种问题。严格说来，颜料的透明性是相对的，当然这与所用颜料的性质有关、与涂色的厚薄及浓度也有关系。此外有些颜料的渗透力很强，如玫瑰红、桃红、青莲等。即使涂以很浓的其他颜色也很难覆盖，因此，应尽量避免用这类颜色作底色。

4. 刮色

在着色未干时用竹片、画刀等刮去部分颜料，局部露出底色或白纸，刮出的痕可以是点、线、面。多用于表现树的枝干、绳索、岩石、瀑布等。但一般不宜多用。

5. 擦洗

用洗净的笔或海绵等擦去已涂好的部分颜色，不仅是为了修改失误，它

也可以作为水粉画的表现技法之一。擦洗出的笔触柔和细腻，宜用于表现花朵、花瓣、人体等，或用以削减某些色彩边缘的生硬对比。

6. 对印

当颜料涂好后，趁湿时用另一张画纸，或塑料薄膜，贴紧，将纸揭开，即吸掉部分颜料，拉出带有自然肌理的花纹。用这种办法处理画面的背景显得更生动自然，别有情趣，有时对印本身就可能成为很有情趣的画面。

7. 水渍利用

水粉画是离不开水的。水不仅仅是被用来作为颜料的稀释剂，事实证明，利用得当同样可以作为艺术表现的媒介。在当代水粉画佳作中不乏这样的行例。

例如，在未干的色底上滴注或喷洒水滴，或稀薄颜料，自然形成各种点状斑纹，加强雨天、雪天的朦胧气氛，并有一定的装饰效果。

也有的在作画时，施以少量酒精、精盐等辅助材料以促水流动和蒸发，使画面产生各种流动花纹和肌理效果。

第十一章 静物写生

静物写生，简便易行。普通的日用器皿、古董文具、蔬菜瓜果、室内摆设等皆可入画。一般室内光线环境比较稳定，因此，很适合初学者进行写生练习。

下面我们试以陶罐和鸡蛋组成的一组静物为例，说明静物画的一般画法。面对这组静物，我们在动笔之前，先来分析一下构成画面的几个基本关系。

1. 明度关系即素描关系

在大片的灰色衬布上浓重的釉色显得特别突出，重色的陶罐与亮色的鸡蛋形成强烈的明暗对比。无论是陶罐、鸡蛋或衬布等，处在侧面光的照射下，其本身的明暗变化也很显著。也就是说，每一样东西在这种特定环境下，它的受光面、背光面及反光面都呈现着不同的明暗变化。例如鸡蛋虽为较亮色的物体，但它的暗部与暗灰色的阴影融合起来了；陶釉虽为重色，但亮部特别是高光部位，呈现出耀眼的亮色。画过素描的人很容易明白这一道理。

2. 色彩关系

整个画面为一处暖灰色调，沉着和谐，浑厚古朴而不失其淡雅明快。这种总的色彩情调，是写生中对各个物体进行具体描绘时应特别注意的。此外，还应找出最基本的冷暖关系。就此画面来说，总的倾向是亮面暖、暗面冷，但不是绝对的，如瓷釉的反光、罐口内的反光，鸡蛋暗面的反光等，冷中有暖，冷暖色互相对比互相依存，反映了客观物体色彩变化的复杂性。

3. 着色步骤

稿子起好，就可以开始着色了。如觉得没有把握，可画一个小色稿，用几块颜色点一点，探索一下画面基本的色彩构成。

着色步骤多种多样，对初学者来说，为把握总体关系，最好是先铺上对画面色调起决定性作用的大面积背景色彩，它为画面主角的出场提供一个舞台。然后果断地涂上陶罐上最浓重的色块，力求形色准确，尽量不再涂改，留出罐口、鸡蛋部位的白纸地子。此时画面上黑、白、灰三种明度的色彩差度基本拉开，为处理其他部位的明度层次构建了比较的依据，便于寻找各个

局部的色彩变化。再者，因为水粉中的最重的颜色和最亮的颜色变化。水粉中的最重的颜色和最亮的颜色都怕脏，一旦不慎，容易造成暗色暗不下去，污浊晦涩；亮色亮不起来，越涂越脏，很难补救。所以，从绘画程序上就应加以注意，防止由于下面的色层向上渗透所造成的麻烦。此外，在用色、用水、用笔时也必须加以讲究。调配暗色时，要选用本身就具有一定暗度的颜色，如深红、深褐、深蓝、普蓝、紫、黑色等，切不可在调色盘中无目的的乱掇乱点，尤其使用像柠檬黄、粉绿、白色等含粉质较多的明亮的颜色时，更要慎重。水粉画的颜料虽有较强的覆盖力，但有时也并不那么理想。所以，描绘高光及其他最明亮的色彩部位时，不宜多层反复涂改，应局部留出些白地，最后再涂以适当的颜色为好。

画面大体的颜色铺好后，就可以进一步刻画每一物体的具体形象，包括这些物体的形体结构、空间透视、色彩变化、光影明暗、质地感觉等，同时注意整幅构图的虚实，色调的变化与统一。另外因为水粉画是以色彩来塑形体的，所以每一笔颜色上去，既是色又是形，形色这样有机的结合在一起，成为构成视觉形象的最基本要素，这也是写实性绘画区别于其他类艺术表现方法的最显著的特征之一。光照、质地是形成物色变化的外部条件和内部根源，在一特定的环境中，只需特色彩关系表现妥当，其光影气氛、质地、空间等感觉便自在其中了有关体积、空间、质感的表现规律，我们还将在今后的章节里详细叙述。

4. 细节刻画

细节的刻画，应该是对画面整体关系的进一步丰富和深化，因为每个局部都是构成整体的一个组成部分。但事实上，特别是对于初学者来说，因为局部的深入刻画而导致整体关系的破坏是屡见不鲜的，就是有相当经验的人也常常遇到这样的问题：一张费了九牛二虎之力完成的画其整体效果有时还不如寥寥数笔的草稿。作为训练基本功的写生练习，细节刻画是必不可少的，一张画如没有细节，就不会有表现的深度；精彩的细节刻画，能获得画龙点睛之妙。有的人担心影响整体效果而不敢深入局部，他们每画到一定程度就停步不前，似乎一画细节就必然影响整体，这种认识显然是片面的。的确，细节刻画是写生画中的攻坚战，需要毅力和对全局宏观控制。

在局部细节描绘的时候，难免出现这样那样的问题，应随时注意整体效果的变化。例如有的将局部的色彩对比夸大了或将不应该强调的过分地强调了，都可能造成整个色调的比例失调或零乱涣散。发现问题应及时解决，特别是当一张画临近完成的时候，要再进行一次整体的调整。把画面放置远一点观察，很容易发现有的地方画得不够，有的地方画过了，这时就可以先从最有问题的地方开始，一直修改到满意为止。当画面实在无法收拾时，不妨在总结经验的基础上重新画一张。只要有这种决心，总是会成功的。

5. 体积的表现

素描是靠明暗变化来表现体积的，过去，在美术教学中曾经有一种训练方法：即在画好的素描稿上罩上一层颜色，称做铅笔淡彩。这种训练方法，常常给人一种误解：色彩画似乎是素描加颜色，欧洲早期的油画也曾较多的使用类似方法，在明暗底子上罩染颜色。自从19世纪印象画派出现以后，人们对光与色的变化规律有了新的理解，画家们已不满足于对固有色的表现，而是向着更新颖、更丰富的领域不断开拓。

物体给人以颜色的感觉是一种复杂的光学现象，当一种物体占有左右、

上下及纵深三度空间时，构成物体表层的各个面上从不同的角度反射着各种光线，尽管每件物体在各种不同的光照环境中有着各种各样的色彩变化，但经过分析，也不难找到它的规律。

一张白纸如果展成平面，假如光照均匀，颜色变化并不显著；如在中间折弯，白纸则产生两具朝向的面，当两个面受到不同的光照时，则表现出明显的色彩差异；如果将一条白纸带变成弧形，其色彩的变化则随着弧形的弯曲度缓慢的变化。

由以上试验我们可以得出这样的结论：在同一种材料的物体上，剧烈的体面转折常常形成强烈的色彩变化和对比；缓和的转折关系则一般表现为缓和的色彩。前者多见于方形或近似方形的物体，后者多见于圆形或类似圆形的物体。直接受光源照射的面多受光源所含色性的影响，暗面多受环境反射光的影响。当光源倾向特别明显时，由于视觉的互补原理，强烈的明暗对比中则同时呈现出明显的补色对比。当我们观察到不同形状的物体在一定光照下所发生的变化时，也就不难找到表现立体感的办法。陶罐的上沿是一个平面，与外壁（或内壁）是一个垂直的夹角，当光线从侧上方照射时，两具面的明暗和色彩变化是十分明显的，近似立方体的直角转折；而罐壁上左右方向的变化，则是典型的球面型或圆柱型转折关系。在处理明确的体面转折时，笔触的运用要肯定、果断；在处理柔和的体面转折时，色彩的过渡要自然，与其形体的变化相适应。又如苹果和白菜，似圆不圆、似方不方，也可以说方中有圆、圆中有方。鸡蛋、萝卜虽然都可称为圆形体，但又都有各自的特征，画时应认真研究。

葡萄从每个粒看是圆形的，尤其是亮部的点点亮光和暗部由于反光和透光形成晶莹的光彩十分诱人。常有些画者被这一个个的细节变化所吸引，当他们津津有味地描画出一个一个小圆球的时候，却忽略了一个最基本的主题——葡萄，犯了只见树木，不见森林的错误。由许许多多小单位聚集一起构成一个大的基本形，这是很多不规则形体的结构特征。

6. 质感的表现

在静物中，所涉及的各种器物不仅各具其形色、体积，质感也是丰富多样的。在生活中，人凭借触觉、听觉、视觉、嗅觉来判断各种器物的硬度、声音、色彩、味道……形成一种综合印象。有些特点虽非绘画所能表现、但视觉信号却能诱发人的种种联想，在某种程度上能够弥补绘画表现力的不足。所谓望梅止渴之类的说法，说明了视觉形象能够引起人的心理效应。不同的质地感觉不仅能丰富画面的艺术效果，而且可能被围来作为传达某种情感和心理刺激的形式因素。因此，研究物体质感的表现，其意义远不限于表现客观对象本身，它将为人们进行新的艺术语言的探索提供丰富的原料和多方面的启示。以下分述各类物体的特征及表现：

透明体：玻璃、酒精、水、胶片、冰块等，在物理学上常用无色、透明来表述其特征。其实，在现实生活中，绝对透明的东西眼睛是看不见的，更谈不上如何表现。我们日常所说的透明体，大都是半透明的。从绘画的角度看来，透明体是通过光线透射来显现其色彩的，不同的质料、形状、厚度、角度等呈现出不同的透射效果。

一只装有茶水的玻璃杯，它不像陶缸那样在一道光上有明显的受光面和背光面的明暗关系，最明显的色彩是来自背景的透射和各反光斜面映出的反射光。在阴影部分也并不都是阴暗的色调，玻璃杯的透光折射和聚光作用，

在阴影中形成异乎寻常的明亮色彩，由于茶水的滤色作用，阴影被笼罩上一种暖黄色的色调。

有色彩倾向的透明物体，如彩色有机玻璃、红蓝墨水、滤色胶片等，因为它们只透射某种色光，透过这种媒体观察自然景物时，也就是人们平时所说的戴着有色眼镜观物，景物被染上一种既定的色调。

在自然界中，还有很多介于透明和不透明之间的物体，例如薄纸、毛玻璃、绸布料、树叶、花瓣等，在一般情况下，人们并不把它当做透明物，但在逆光条件下，其透光效果所形成的色彩显得特别鲜明。

平滑、光洁的物体：如果一件物体表面是光滑的平面，那么会对光线构成有规则的反射，如玻璃镜子、电镀板等，人们能从中看到周围的影像。当镜子表面发生弯曲时，镜中的景象便随着变形、扭曲，人们根据这一原理制成了哈哈镜。哈哈镜的映象弯形过大时，有时可能认不出原物的形态，但周围物体的色彩却一一可辨。光滑物体不规则的表面，也就像无数个镜面那样联结、弯曲，从不同角度反映着周围的各种色彩——这就是光滑物体的基本特征。

平滑光洁之物对光线的变化极为敏感，只要环境稍有改变，都能有所反应，所以，在表现这类物体时，不要被那种光怪陆离的现象所迷惑，只要仔细分辨，都可以找到各个面上的光色变化形成的原理。

表面粗糙的物体：有些物体，如树皮、地毯、棉团、泥土等，由于表面凹凸不平，对光线形成漫反射状，与光滑的物体比较，有所不同。其一是粗糙的表面在受光后形成许许多多小的明暗面，有着极复杂的变化，由亮面到暗面形成慢节奏的色彩推移，过渡柔和，随着受光部、侧光部、背光部的体面转折，有秩序地排开亮调、灰调、暗调三种基本层次。其二是对环境色光的影响反应迟钝，由于反光能力差，没反光，对周围环境的影响力较小。无论从明暗变化、色相变化、纯度变化，都有相对的稳定性。

以上只分析了透明体、平滑光洁物体及表面粗糙的物体在外观上的视觉特征，其目的是研究不同的物体的差别与共性，以掌握相应的表现方法。因此，我们在练习中应严格要求，仔细分析。例如，您在画衬布时能否画出粗毛料、粗布料、化纤、丝绸等几种质感的差别？能否画出毛桃、鸭梨、苹果、板栗等在感觉上的差别？能否画出木器、漆器、陶器、瓷器等不同的视觉效果？不妨试一试，实践会使您增长见识。

静物的选择布置和画面处理

在静物画写生中，画什么和怎么画是不能截然分开的。一般地说，选择和布置静物的过程，就是对未来画面的构思、构图、色调甚至表现方法的设计过程。

在现实生活中，可供静物写生的题材很多，如室内一角、厨房炊具、文化用品、劳动工具，文物古董、蔬菜瓜果等均可入画。这种静物往往与其典型环境相配合，自然朴实，蕴含着浓厚的生活情趣。

作为技法练习的静物写生，应根据画者的具体水平确定作业要求，有目的、有计划地选择和布置，由简入繁，循序渐进。初学时，应尽量选择造型简括、色彩单纯的静物。为使主体突出，可选用适当颜色的衬布加以衬托。如果室内光线条件不佳，可采用聚光灯照明，待掌握了基本的写生程序和基本技法之后，逐步加大练习难度。如：由单个静物写生转入群体静物组合、不同形状和质感的静物组合、对比色的静物组合、类似色的静物组合等写生

练习。在用光方面，也可采用室内自然光、混合光、室外光等，以锻炼在多处条件下进行艺术表现的技能技巧。

静物写生，意在表现作者对客观物象的直接感受，而不应是纯客观的消极模仿。源于自然、高于自然，向来是艺术家们努力的宗旨。进行写生练习，一方面是为训练运用绘画造型的艺术语言表达客观形象感受的实际能力，另一方面，又要注意研究一件作品构成形式美的内在艺术规律。画家高庚说：“画面的表现内容，在它被人们认清之前，必须像一支有魅力的乐曲。”是指绘画中由线条、色彩、明暗等诸要素的强弱虚实所构成的对比与和谐。人们对美感的体验和审美需求是多方面的，在艺术表现形式中，有淡雅清新之美，也有浓烈华丽之美；有豪华精巧之美，也有古拙简括之美。由于每人的审美爱好不同，面对同一审美对象也会仁者见仁，智者见智，自然会形成不同的艺术风格和与之相适应的艺术表现方法。但是有一点是共同的：即形式与内容的高度统一。任何美的形式只有与它所表现的内容完全契合的时候，才能够发挥出最大的潜力，内容只有依附在最适合的形式上，才能焕发出绚丽的光彩。具备了较高层次的审美能力和表现技巧，即使极普通的静物，也能画得别开生面、令人耳目一新。

第十二章 水粉花卉

1. 花的基本结构

自然界的植物品种成千上万，花的形态式样也难以数计。就常见的花卉，归纳起来以球形、半球形、喇叭形等为多见。球形的花如睡莲、荷花、牡丹、大丽菊等，这些花的花蕾生出就酷似圆球，逐渐长大，花瓣渐渐张开，但仍有向中心围拢的趋势。也有的花如绣球、芭蕉、君子兰、铁树等，是由若干小花组成一个大型球体。喇叭形花朵如牵牛花、百合、玉簪、曼陀罗、朱顶红等，这种花花冠较长，呈圆筒状，花蕊从筒中探出，很像广播喇叭。还有些花朵造型奇特古怪，如鹤望兰、荷包牡丹、兜兜花冠的形态虽有千姿百态，但基本结构却大体相似。一般的花都有花托、花蒂、子房、花蕊、花冠等几个部分，并多以花柄为中心轴线，或放射状或对称结构。在写生中，花朵有不同的朝向，从透视角度确定中轴线的位置、角度十分重要，它是构成一朵花的动态、结构和比例的基准线。

2. 花的画法示例

不同花有不同的画法。为了初学者便于理解，现将各种画法与表现效果的关系举例说明如下：

阳光下的白玫瑰。白花虽不像红花、黄花那样艳丽，然而她有最丰富的色彩变化，光照、投影、反光、透光交炽辉映，色彩淡雅明丽，在暗色背景的衬托之下更显得艳丽无瑕——这就是这张画的表现意图。其画法步骤是这样进行

起好大体轮廓后，首先涂上暗色的背景，留出花的部位。这时白花不画自出，形成了鲜明的对比色彩关系。

根据半球体结构受光、背光的色彩转化规律，概括地区分出总的体面关系。一方面是为了表现花的基本体积与结构，同时也借此在强烈的黑白对比中寻求中间色调的变化，加强主体与背景之间的联系，使之融为一体。要注意的问题，一是要敢于把白花的暗部画重，与背景相接应；同时又要充分

体现花的透明感。二是抓住几个对表现体积与动态有决定性作用的典型花瓣，准确、肯定的画出其基本形，而对一般花瓣暂不必一一描绘。

调整一下整体关系，进一步充实亮部、灰部、暗部的形体结构和色彩变化，描绘重点花瓣的细节，使画面臻于完善。

含苞的牡丹花开始同前。此花的球体特征更加明显，所以先按圆球体画出主要部分，然后再在圆球的上部由外及里或由里及外依次画出各层之间重叠花瓣。

姚黄牡丹。这种牡丹是由多瓣聚集而成，根部的大瓣如同托盘，顶部的许多小瓣聚成球体。由于花瓣薄而透明，花瓣的深层辉映着暖色的透光效果，色彩艳度超过受光部位。表现这种繁多的花瓣时，不必一一细描，强调总体感觉。把握基本的色彩关系和虚实变化，除了几个大瓣和处于明暗交界处的几个小瓣作具体处理外，大部分的花瓣都不太强调它们的边沿轮廓，只要依据花瓣的形状和方向在调色和用笔上略加变化就足够了。这样由于花瓣明暗变化减弱反而增强了透明感。在处理暗部的花瓣时，先用底子的暗色画入，然后再用比此底子亮些的粉质灰色压出边缘，有意识地让底色部分透出，这样更显得饱含水分、轻薄透明。

球形的菊花花瓣细碎繁多，一一勾画必显琐碎，只涂大色块、缺乏必要的细节又不像菊花，其关键是把握好整体与局部的统一。此画的方法是：先从整体关系入手，画出球体的基本体积，然后在大面的亮面上加上一些花瓣突起后暗部长投影的小暗面；在大面的暗部——主要是明暗交替或反光部位画出若干受到光照的亮色花瓣。当然要注意区别各个细节的明暗虚实，可随着体积的转化改变用笔的方法，使小瓣的感觉似有若无，在重点地方仔细画一下结构变化，以实带虚、虚实相宜，各种点之间呼应起来，使画面丰富、充实、和谐、统一。

逆光的月季花。强光照射下的花朵固然明快、鲜亮，然而背光处或阴影中的花朵也另有一番情趣：柔和、素雅，在中等明度的含灰色调中，有着含蓄、微妙的冷暖对比。为了衬托花的妩媚、洁净，在背景上运用了粗糙的肌理变化。画花时，则用笔轻柔，色中饱含水分，中心部分一气呵成，趁湿点上花蕊，使之融为一体，然后，再重点修饰一下花瓣边缘的转折与前后层次，使之丰富起来。

3. 花卉写生的构图

花卉之美不仅在于花朵有艳丽的色彩、诱人的芳香，而且花与枝、叶的自然和谐更有天然之趣，处理好枝、叶及整个情势、动态，也是花卉写生的一个课题。有些花卉实际开花很一般或不常开花，如竹子、文竹、松树盆景等，在花卉中属于观叶植物，足见画好枝叶的重要性，描绘庭院花卉一角，这是极普通的一角，粗壮的仙人球开出洁白秀丽的小花，旁边的兰叶以婀娜多姿的曲线与仙人球垂直的花茎相映成趣，构成了轻音乐般的诗情画趣。画幅采用了中性灰调，在低纯度的色彩烘托下，白花蕊部的淡淡的黄绿色才显得鲜嫩清秀，富有生机。整个画面的情调与构图中的点、线、面的配置，光影、色调的处理是分不开的。环境衬托了花的艳美，花朵也点缀了环境的幽雅。

在花园写生，重要的在于选择和组织。不仅要选择典型的花朵，还要尽可能有相应理想的背景。花朵的向背、聚散，枝叶的动势，都是构图中的重要因素。在自然生长的花丛间很难找到一个现成而又完美的构图，大多数情

况下，还要根据画面的需求进行再加工，或选取这一株上的叶，那一株上的花；或加强某一部分削弱某一部分，只要安排合理，是有助于画面表现的。

有条件时也可以进行插花写生，将采集好的花朵进行选择搭配，置于瓶中，对花形大小、光照、颜色、疏密集散等都可进行人工调配，这样将更有利于对花型的结构及表现方法作认真的研究。插花是一种艺术，也是绘画中人们喜闻乐见的描绘题材。

